TEKNIK PEMERANAN 2

(Teknik Jeda, Teknik *Timing*, dan Teknik Penonjolan)

Eko Santoso S.Sn

Untuk Sekolah Menengah Kejuruan
Kelas XI Semester 2

KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
DIREKTORAT PEMBINAAN SEKOLAH MENENGAH KEJURUAN
2013

KATA PENGANTAR

Puji syukur kami panjatkan ke hadirat Tuhan Yang Maha Esa, yang telah melimpahkan kekuatan, rahmat, dan hidayah-Nya sehingga Direktorat Pembinaan Sekolah Menengah Kejuruan (SMK) dapat menyelesaikan penulisan modul dengan baik.

Modul ini merupakan bahan acuan dalam kegiatan belajar mengajar peserta didik pada Sekolah Menengah Kejuruan bidang Seni dan Budaya (SMK-SB). Modul ini akan digunakan peserta didik SMK-SB sebagai pegangan dalam proses belajar mengajar sesuai kompetensi. Modul disusun berdasarkan kurikulum 2013 dengan tujuan agar peserta didik dapat memiliki pengetahuan, sikap, dan keterampilan di bidang Seni dan Budaya melalui pembelajaran secara mandiri.

Proses pembelajaran modul ini menggunakan ilmu pengetahuan sebagai penggerak pembelajaran, dan menuntun peserta didik untuk mencari tahu bukan diberitahu. Pada proses pembelajaran menekankan kemampuan berbahasa sebagai alat komunikasi, pembawa pengetahuan, berpikir logis, sistematis, kreatif, mengukur tingkat berpikir peserta didik, dan memungkinkan peserta didik untuk belajar yang relevan sesuai kompetensi inti (KI) dan kompetensi dasar (KD) pada program studi keahlian terkait. Di samping itu, melalui pembelajaran pada modul ini, kemampuan peserta didik SMK-SB dapat diukur melalui penyelesaian tugas, latihan, dan evaluasi.

Modul ini diharapkan dapat dijadikan pegangan bagi peserta didik SMK-SB dalam meningkatkan kompetensi keahlian.

Jakarta, Desember 2013
Direktur Pembinaan SMK

DAFTAR ISI

DAFTAR GAMBAR

SUMBER NASKAH LAKON

1. *Hantu* karya August Strindberg diketik ulang oleh Studio Teater PPPPTK Seni dan Budaya tahun 2009

2. *Menunggu Godot* karya Samuel Beckett terjemahan Farid Bambang S., diterbitkan oleh Yayasan Bentang Budaya Yogyakarta pada tahun 1999

3. *Bunga Rumah Makan* karya Utuy Tatang Sontani, diketik ulang oleh Studio Teater PPPPTK Seni dan Budaya Yogyakarta pada tahun 2007 dari koleksi Naskah Terbitan Perpustakaan Perguruan Kementrian P.P. DAN K. Jakarta tahun 1954.

4. *Antigone* karya Sophokles, diunduh dari http://banknaskah-fs.blogspot.com pada tanggal 15 Februari 2014.

5. *Arwah-arwah* karya WB. Yeats terjemahan Suyatna Anirun. Diketik ulang oleh Studio Teater PPPPTK Seni dan Budaya Yogyakarta pada tahun 2004

6. *Pinangan* karya Anton Chekov saduran Suyatna Anirun. Diketik ulang oleh Studio Teater PPPPTK Seni dan Budaya Yogyakarta pada tahun 2005.

7. *Orang Kasar* karya Anton Chekov, saduran WS Rendra. Diketik ulang oleh Studio Teater PPPPTK Seni dan Budaya Yogyakarta pada tahun 2007

8. *Tanda Silang* karya Eugene O'Neill terjemahan WS Rendra. Diketik ulang oleh Studio Teater PPPPTK Seni dan Budaya Yogyakarta tahun 2007.

GLOSARIUM

Blocking	:	Gerak dan perpindahan gerak para pemain di atas panggung
Cue	:	Isyarat atau penanda akhir kalimat dialog seorang tokoh dan permulaan dialog bagi tokoh lainnya
Gestur Austistik	:	Gestur autistik tidak dimaksudkan untuk komunikasi sosial tetapi lebih diutamakan untuk diri sendiri.
Gestur Empatik	:	Gestur empatik memberikan informasi subjektif berhubungan dengan emosi atau perasaan akan sesuatu.
Gestur Ilustratif	:	Gestur yang disebut pantomimik untuk memberikan informasi verbal dan spesifik.
Gestur Indikatif	:	Gestur indikatif dipakai untuk menunjukkan sesuatu baik itu arah atau tanda-tanda tertentu.
Hand prop	:	Piranti tangan yang digunakan oleh pemeran di atas pentas
Jeda logis	:	Jeda yang secara mekanis membentuk birama, keseluruhan frasa dalam teks sehingga mendukung keterpahaman birama dan frasa-frasa dalam wicara atau baris kalimat dialog
Jeda psikologis	:	Jeda yang menghidupkan pikiran, frasa dan birama serta membantu dalam menyampaikan makna tersirat dari kata-kata yang diucapkan pemeran
Kontras	:	Keadaan berlawanan yang datang atau hadir secara tiba-tiba dalam satu persitiwa lakon
Tekanan Dinamik	:	Tekanan keras dalam pengucapan
Tekanan Nada	:	Tekanan tingi rendahnya nada dalam pengucapan satu kata dalam kalimat
Tekanan Tempo	:	Tekanan lambat dan cepatnya pengucapan kata dalam kalimat

Triangulasi	:	Komposisi pemeran di atas panggung dengan membentuk segitiga (*triangular*)
Turning point	:	Istilah dalam plot. Merupakan kondisi di mana kekalahan antagonis tinggal menunggu waktu dan tidak ada lagi yang bisa dilakukan protagonis selain melawannya.

DESKRIPSI MODUL

Modul ini membahas teknik pemeranan dasar yang mencakup teknik jeda, teknik *timin*, dan teknik penonjolan. Teknik pemeranan dasar ini sangat dibutuhkan seorang pemeran dalam proses pembelajaran seni peran (*acting*) karena dapat dijadikan fondasi untuk membentuk kesiapan fisik, mental, dan nalar yang merupakan modal dasar pemeran. Semua teknik yang dibahas dikaitkan dengan elemen tokoh dan peran tokoh dalam naskah lakon yaitu karakter, emosi dan situasi cerita serta dapat dipraktikkan secara individual ataupun kelompok.

Sebagai penyampai pesan lakon kepada penonton, pemeran memiliki tugas yang berat yaitu menghidupkan karakter tokoh cerita melalui interaksi, komunikasi dan jalinan peristiwa yang ada di dalamnya. Oleh karena itu kehadiran karakter tokoh lakon secara seolah nyata di atas pentas adalah keniscayaan bagi para pemeran. Teknik pemeranan dasar merupakan salah satu metode latihan bagi pemeran untuk mencapai hal tersebut.

Teknik jeda memberikan sentuhan keindahan pada seni peran dalam hal penekanan makna kalimat dan aksi karakter yang diperankan. Teknik *timing* membantu pemeran dalam hal ketepatan laku aksi karakter yang diperankan baik secara individual ataupun terkait dengan karakter yang lain. Teknik penonjolan membantu pemeran dalam hal membentuk gambaran penafsiran karakter peran. Semua teknik yang dilatihkan pada akhirnya menghadirkan kejelasan makna lakon melalui karakter tokoh kepada penonton.

CARA PENGGUNAAN MODUL

Untuk menggunakan Modul Teknik Pemeranan 2 (Teknik Jeda, Teknik *Timing*, Teknik Penonjolan) ini perlu diperhatikan:

1. Kompetensi Inti dan Kompetensi dasar yang ada di dalam kurikulum
2. Materi dan sub-sub materi pembelajaran yang tertuang di dalam silabus
3. Langkah-langkah pembelajaran atau kegiatan belajar selaras model saintifik

Langkah-langkah penggunaan modul:

1. Perhatikan dan pahami peta modul dan daftar isi sebagai petunjuk sebaran materi bahasan
2. Modul dapat dibaca secara keseluruhan dari awal sampai akhir tetapi juga bisa dibaca sesuai dengan pokok bahasannya
3. Modul dipelajari sesuai dengan proses dan langkah pembelajarannya di kelas
4. Bacalah dengan baik dan teliti materi tulis dan gambar yang ada di dalamnya.
5. Tandailah bagian yang dianggap penting dalam pembelajaran dengan menyelipkan pembatas buku. Jangan menulis atau mencoret-coret modul
6. Kerjakan latihan-latihan yang ada dalam unit pembelajaran
7. Tulislah tanggapan atau refleksi setiap selesai mempelajari satu unit pembelajaran

POSISI MODUL

KOMPETENSI INTI/KOMPETENSI DASAR (KI/KD)

SEKOLAH MENENGAH KEJURUAN (SMK)/MADRASAH ALIYAH KEJURUAN (MAK)

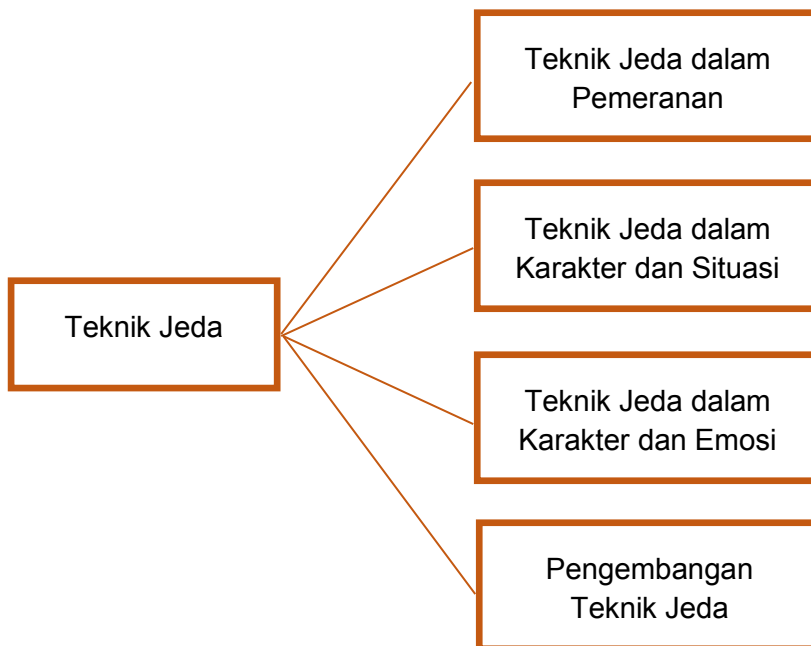
BIDANG KEAHLIAN : SENI PERTUNJUKAN
PROGRAM KEAHLIAN : SENI TEATER
PAKET KEAHLIAN : PEMERANAN
MATA PELAJARAN : TEKNIK PEMERANAN

KELAS: XI

KOMPETENSI INTI	KOMPETENSI DASAR
1. Menghayati dan mengamalkan ajaran agama yang dianutnya	1.1 Meyakini anugerah Tuhan pada pembelajaran teknik pemeranan sebagai amanat untuk kemaslahatan umat manusia. 1.2 Meyakini keagungan Tuhan sebagai landasan belajar teknik pemeranan dalam teater
2. Menghayati dan mengamalkan perilaku (jujur, disiplin, tanggungjawab, peduli, santun, ramah lingkungan, gotong royong, kerjasama, cinta damai, responsif dan pro-aktif) dan menunjukan sikap sebagai bagian dari solusi atas berbagai permasalahan bangsa dalam berinteraksi secara efektif dengan lingkungan sosial dan alam serta dalam menempatkan diri sebagai cerminan bangsa dalam pergaulan dunia.	2.1 Menghayati sikap jujur, disiplin, dan tanggungjawab dalam proses pembelajaran teknik pemeranan 2.2 Menghayati pentingnya sikap responsif dan proaktif dalam pembelajaran teknik pemeranan 2.3 Memahami pentingnya kerjasama dan cinta damai dalam pembelajaran teknik pemeranan
3. Memahami, menerapkan, dan menganalisis pengetahuan faktual, konseptual, prosedural, dan metakognitif berdasarkan rasa ingin tahunya tentang ilmu pengetahuan, teknologi, seni, budaya, dan humaniora	3.1 Memahami teknik muncul 3.2 Memahami teknik irama 3.3 Memahami teknik pengulangan 3.4 Memahami teknik Jeda *3.5* Memahami teknik *timming* 3.6 Memahami teknik penonjolan

KOMPETENSI INTI	KOMPETENSI DASAR
dalam wawasan kemanusiaan, kebangsaan, kenegaraan, dan peradaban terkait penyebab fenomena dan kejadian dalam bidang kerja yang spesifik untuk memecahkan masalah.	
4. Mengolah, menalar, dan menyaji dalam ranah konkret dan ranah abstrak terkait dengan pengembangan dari yang dipelajarinya di sekolah secara mandiri, bertindak secara efektif dan kreatif, dan mampu melaksanakan tugas spesifik di bawah pengawasan langsung.	4.1 Memperagakan teknik muncul 4.2 Memperagakan teknik irama 4.3 Memperagakan teknik pengulangan 4.4 Memperagakan teknik jeda 4.5 Memperagakan teknik *timming* 4.6 Memperagakan teknik penonjolan

TEKNIK JEDA

A. Ruang Lingkup Pembelajaran

B. Tujuan Pembelajaran

Setelah mengikuti dan mempelajari unit pembelajaran 1 ini peserta didik mampu:

1. Menjelaskan teknik jeda dalam pemeranan
2. Melakukan teknik jeda dalam karakter dan situasi
3. Melakukan teknik jeda dalam karakter dan emosi
4. Melakukan pengembangan teknik jeda

Selama 24 Jam Pelajaran (6 minggu x 4 JP)

C. Kegiatan Belajar

1. Mengamati
   a. Mengamati penggunaan teknik jeda dalam pementasan teater
   b. Menyerap informasi berbagai sumber belajar mengenai teknik jeda dalam pemeranan

2. Menanya
   a. Menanya fungsi teknik jeda dalam pemeranan
   b. Menanya penggunaan teknik jeda yang tepat
   c. Mendiskusikan bentuk pelatihan teknik jeda dalam adegan

3. Mengeksplorasi
   a. Melatihkan berbagai macam teknik jeda di antara karakter peran dalam situasi berbeda
   b. Melatihkan berbagai macam teknik jeda di antara karakter peran dalam emosi berbeda
   c. Melatihkan berbagai macam teknik jeda di antara karakter peran dalam situasi dan emosi yang berbeda

4. Mengasosiasi
   a. Membedakan teknik jeda sesuai situasi
   b. Membedakan teknik jeda sesuai emosi

5. Mengomunikasi
   a. Menyaji data ragam teknik jeda dalam pemeranan terkait emosi dan situasi di antara karakter peran
   b. Memperagakan ragam teknik jeda sesuai emosi dan situasi di antara karakter peran dalam adegan yang berbeda

D. Materi

1. Teknik Jeda dalam Pemeranan

Teknik jeda dalam pemeranan terkait erat dengan irama permainan. Jeda yang tepat akan memberikan kesempatan pada penonton untuk mengendapkan kejadian yang baru saja terjadi. Oleh karena itu jeda sangat berguna dan tidak boleh diabaikan (Rendra, 1985:52). Jeda dipandang dari sisi pemeran terhubung kuat dengan emosi dan penjiwaan karakter. Pemeran yang hanya menyampaikan hapalan kalimat dialog peran belumlah bisa dikatakan sedang bermain peran.

Kalimat dialog harus dihidupkan dan tidak hanya diucapkan karena pemeran telah menghapal teks. Untuk menghidupkan karakter peran ini lah, teknik jeda bisa diterapkan.

Jeda dalam kehidupan nyata (sehari-hari) seringkali muncul. Ketika beberapa orang sedang berbicara dengan seru sambil duduk-duduk, tiba-tiba saja terhenti, hening sebentar karena ada seseorang lewat. Mereka terdiam memandangi yang lewat, setelah itu saling melihat dan kemudian melanjutkan pembicaraan atau mengomentari orang baru lewat tadi. Dalam kasus lain seseorang yang sedang berjalan sendiri tiba-tiba terhenti karena ada sesuatu yang jatuh dari atas pohon, ia terhenti sejenak, hening, kemudian mengamati dan memastikan benda apa yang jatuh, setelah itu ia melanjutkan perjalanan. Keadaan tiba-tiba terhenti atau hening tidak bisa lepas dari kehidupan manusia keseharian. Di dalam lakon yang juga merupakan gambaran cerita kehidupan nyata, keadaan hening pasti banyak ditemui.

Keadaan hening atau jeda dalam lakon bukan hanya digunakan untuk memperkaya irama permainan. Hening digunakan untuk memberi bobot pada ucapan atau situasi adegan. Jika hal ini terjadi dan dilakukan dengan tepat, maka kejadian dalam adegan yang telah berlalu dapat meresap dalam pemahaman penonton. Jeda yang tepat tidak akan mengganggu kelancaran jalannya pertunjukan karena hadir tanpa disadari oleh penonton. Akan tetapi jeda yang tidak tepat dan sering dilakukan akan mengganggu jalannya pertunjukan dan membuat penonton jenuh (Rendra, 2013:47).

Jeda dalam naskah lakon dituliskan dalam b ini adalah contoh jeda dalam cuplikan lakon *Hantu* karya August Strindberg. Perhatikan keterangan yang dicetak tebal.

MAHASISWA : Boleh kupinjam mangkok? *(Gadis Penjual Susu itu menggenggam mangkok itu rapat ke tubuhnya)* Apa kau belum selesai? *(Gadis Penjual Susu memandang kepadanya dengan ketakutan)*

LELAKI TUA : *(pada diri sendiri)* Sama siapa dia bicara? Saya tidak melihat siapa-siapa. Apa dia gila? *(ia memperhaikan mereka dengan penuh keheranan)*

MAHASISWA : *(kepada Gadis Penjual Susu)* Apa yang kaulihat? Apa aku kelihatan begitu mengerikan? Aku belum sempat tidur dan tentu kau mengira aku tadi malam bergadang dengan kawan-kawanku...

(Gadis Penjual Susu itu tetap berdiri, diam.) Kau kira aku habis minum, hah? Apa aku bau minuman keras? ***(Gadis Penjual Susu itu tidak merobah sikapnya)*** Aku belum bercukur aku tahu. Beri aku minum, Gadis. Sudah sepantasnya aku diberi... ***(diam)*** Oh....aku harus menceritakannya rupanya pada kau. Semalam-malaman aku membalut luka dan merawat orang-orang yang celaka. Aku lagi di sana waktu rumah itu runtuh tadi malam. Sekarang kau tahu. *(Gadis Penjual Susu itu mencuci mangkok itu lalu memberi dia minum)* Terimakasih. *(Gadis Penjual Susu itu berdiri tanpa bergerak. Perlahan-lahan)* Mau kau menolong aku? ***(diam)*** Soalnya, mataku seperti kaulihat kena radang, tapi tanganku telah menyentuh luka dan mayat, hingga berbahaya sekali jika mataku kusentuh. Mau kau mengeluarkan saputanganku? Saputangan itu cukup bersih dan merendamkannya dalam air lalu membasahi mataku, kau mau? Kau mau menjadi seseorang yang menolong sesamanya? *(Gadis Penjual Susu itu bimbang, tapi ia melakukan apa yang diminta daripadanya)* Terima kasih, sayang. *(ia mengeluarkan dompetnya. Gadis itu membuat gerakan menolak)* Maafkan kedunguanku. Tapi aku baru separoh bangun. *(Gadis Penjual Susu itu menghilang)*

LELAKI TUA : *(kepada Mahasiswa)* Maaf, aku mengganggu kau. Tapi kudengar tadi kau berkata, kau berada di tempat kecelakaan itu tadi malam. Aku baru saja membacanya di surat kabar.

MAHASISWA : Apa sudah masuk surat kabar?

LELAKI TUA : Seluruhnya, termasuk gambarmu. Tapi mereka menyesal mereka tidak dapat mengetahui nama mahasiswa muda yang mengagumkan itu..

MAHASISWA : Betul? ***(mengerling ke surat kabar)*** Ya, itu aku. Tidak kukira.

LELAKI TUA : Sama siapa kau bicara barusan?

MAHASISWA : Apa Tuan tidak lihat? ***(diam)***

LELAKI TUA : Apa akan terlalu lancang kiranya kalau aku menanyakan siapa namamu?

Keterangan laku yang dicetak tebal dalam cuplikan lakon di atas sebagai penanda dimana jeda harus dilakukan. Jeda di sini digambarkan sebagai tidak adanya perubahan aksi atau ucapan dari para pemeran seperti

ketika tokoh Mahasiswa berbicara pada Gadis Penjual Susu tetapi Gadis itu hanya diam saja sehingga situasi hening sesaat. Mahasiswa menunggu reaksi Gadis Penjual Susu tetapi Gadis itu hanya diam saja. Reaksi tokoh Gadis Penjual Susu yang lebih banyak diam i memberikan gambaran situasi hening atau jeda sesaat. Juga ketika tokoh Mahasiswa mengucapkan kalimat dialog yang panjang, tidak jarang ia berhenti sebentar dan diam baru kemudian melanjutkan kalimat dialognya.

Keadaan diam atau jeda pasti memiliki makna tertentu dan tidak sembarang saja ditulis oleh pengarangnya. Dalam cuplikan lakon di atas, pada kalimat dialog pertama tokoh Lelaki Tua bertanya pada dirinya sendiri, pada siapa Mahasiswa itu bicara? Dari sini dapat diambil kesimpulan bahwa tokoh Mahasiswa berbicara kepada seseorang (Gadis Penjual Susu) yang kehadirannya tidak dapat disaksikan Lelakui Tua. Jeda yang sering dilakukan oleh tokoh Mahasiswa mempertegas situasi adegan, bahwasanya bagi Lelaki Tua, Mahasiswa itu seolah bicara pada dirinya sendiri, dan situasinya menjadi aneh. Keadaan ini diulangi lagi ketika pada akhirnya secara langsung Lelaki Tua bertanya kepada Mahasiswa, dengan siapa dia bicara? Lalu Mahasiswa ganti bertanya apakah Lelaki Tua itu tidak melihat kepada siapa ia bebicara.

Gambar 1. Salah satu adegan dalam lakon *Hantu* karya August Strindberg

Jika dilihat sekilas cuplikan adegan di atas, kehadiran Gadis Penjual Susu dan cara Mahasiswa berbicara kepada menimbulkan keanehan bagi Lelaki Tua, yang mungkin pada kelanjutan cerita keanehan ini akan terungkap. Keanehan inilah yang menjadi fokus atau penekanan pada jeda yang terjadi. Teknik jeda memang digunakan pada situasi dimana

ada hal yang harus ditonjolkan. Karena jika asal jeda saja, maka adegan akan terasa mengambang dan kosong (Rendra, 2013:47).

Teknik Jeda dalam lakon juga bisa dimunculkan untuk menegaskan konsep artistik pengarang. Seperti dalam drama absurd dimana sisi irasionalitas yang terjadi dalam kehidupan sehari-hari ditampilkan. Jeda atau situasi hening sesaat memiliki arti yang sangat penting dalam konteks ini. Di bawah adalah cuplikan lakon *Menunggu Godot* karya Samuel Beckett terjemahan Farid Bambang S., yang menampilkan jeda untuk mendukung situasi absurd tersebut.

Vladimir keluar dengan cepat. Estragon mengikutinya sampai batas panggung terjauh. Perilaku Estragon seperti penonton menyemangati petinju berlaga. Vladimir masuk. Ia menerabas saja Estragon, melintasi panggung dengan kepala tunduk. Estragon mendekat selangkah ke arahnya, berhenti.

Estragon : *(lembut).* Mau anda bicara padaku? *(Diam. Estragon melangkah setindak.)* Ada yang mau anda bilang padaku? *(Diam. Maju lagi setindak.)* Didi...

Vladimir : *(tanpa memandang).* Tak ada yang akan kukatakan.

Estragon : *(melangkah setapak)* Anda marah, ya? *(Diam. Melangkah maju.)* Maafkan saya. *(Diam. Melangkah lagi. Estragon menyandarkan kepalanya ke bahu Vladimir.)* Ayolah, Didi. *(Diam.)* Berikan tanganmu. *(Vladimir setengah berpaling.)* Peluk aku, Didi. *(Tubuh Vladimir membeku.)* Jangan begitu kaku, dong. *(Vladimir melunak. Mereka berpelukan. Estragon mengendurkan pelukannya.)* Bau bawang anda!

Vladimir : Bawang baik buat ginjal. *(Diam. Estragon memandang tajan ke arah pohon.)* Apa yang kita kerjakan sekarang?

Estragon : Menunggu.

Jeda di atas memperlihatkan situasi absurd yang terjadi antara Estragon dan Vladimir. Keduanya baru saja berselisih paham, lalu saling marah. Namun mereka saling membutuhkan. Estragon memulai pembicaraan dengan ragu-ragu dan banyak sekali terjadi jeda dalam setiap

pembicaraan. Sementara itu Vladimir tetap diam dan seolah tidak memperdulikan Estragon yang terus berusaha meminta maaf. Jeda yang terjadi pada Estragon menekankan perasaan bersalah dan keraguan pada dirinya sendiri. Ia mencoba meminta maaf pada Vladimir namun dengan penuh keraguan.

Gambar 2. Salah satu adegan dalam lakon *Menunggu Godot* karya Samuel Beckett

Contoh dari cuplikan lakon di atas memberikan gambaran mengenai jeda atau perhentian sejenak dalam hal tindakan yang dilakukan oleh tokoh peran. Dalam jeda ini, karakter atau tokoh peran berhenti sejenak di antara kalimat dialog ataupun aksi yang dilakukan. Jeda telah dituliskan secara jelas oleh penulis sebagai arahan laku. Pemeran tinggal menerapkan dalam permainan atau aksi di atas pentas. Namun demikian, jeda yang telah tertulis tidak bisa begitu saja dilakukan tanpa penghayatan karakter. Jeda tidak bisa sekedar dihapalkan titik henti dan diaplikasikan secara teknis dan mekanis. Jeda dilakukan demi kejelasan aksi dan situasi adegan yang melingkupi aksi tersebut.

Selain jeda yang telah tertulis di naskah lakon, pemeran harus mampu memahami dan menerapkan teknik jeda dalam setiap aksinya. Stanislavski menjelaskan bahwa pemeran harus mampu memahami jeda dalam setiap baris kalimat dialog yang diucapkan. Jeda harus bersifat logis dan yang berfungsi untuk mempersatukan kata-kata dalam kelompok dan memisah-misahkan kelompok itu. Untuk memahami arti susunan kata perlu diketahui jeda secara logis. Dengan memberikan jeda yang logis makna kata-kata akan menjadi jelas (Stanislavski, 2008 :156).

Logika jeda, bahkan tanpa melibatkan unsur karakter peran di dalamnya, diperlukan untuk menjelaskan makna kalimat yang ingin disampaikan. Pemenggalan kata yang tepat pada satu kalimat menggambarkan maksud yang sebenarnya dari kalimat tersebut. Dengan tanpa unsur karakater peran, fungsi jeda adalah menjelaskan makna kalimat sebagai kalimat. Pemenggalan kata atau kelompok kata yang tepat dalam satu kalimat memberikan maksud sesungguhnya dari kalimat tersebut sehingga mudah dipahami. Dalam kehidupan sehari-hari sering kita jumpai penempatan jeda yang tidak tepat dalam satu kalimat, misalnya "terimakasih datang kembali" yang diucapkan pelayan toko kepada pelanggan. Secara verbal pengucapan kalimat dengan jeda tersebut akan membingungkan, apakah ia mengucapkan terimakasih karena pelanggan datang kembali atau ia mengucapkan terimakasih karena pelanggan mau datang dan mengharapkan untuk datang kembali?

Kasus pelayan toko di atas menjelaskan pentingnya jeda dalam kalimat. Jadi, bukan saja kalimat dialog yang harus diucapkan karakter sesuai perwatakan, bahkan kalimat itu sendiri membutuhkan jeda. Dalam ilmu bahasa jeda bisa dituliskan dalam bentuk koma atau titik-titik, namun dalam pemeranan jeda terkait dengan perwatakan karaker, situasi, dan emosi adegan yang sedang dimainkan. Oleh karena itu dalam satu baris dialog yang diucapkan tokoh peran belum tentu sama jedanya ketika diucapkan pada setiap kali latihan. Semua sangat tergantung situasi yang melingkupi peristiwa yang dimainkan dan jalinan emosi antarkarakter yang ada di dalamnya.

Stanislavski menjelaskan bahwa selain jeda logis masih ada jeda psikologis. Jeda psikologis menguatkan jeda logis. Lebih jelasnya, jeda logis secara mekanis membentuk birama, keseluruhan frasa dalam teks sehingga mendukung keterpahaman birama dan frasa itu. Sedangkan jeda psikologis menghidupkan pikiran, frasa dan birama. Jeda psikologis membantu dalam menyampaikan makna tersirat dari kata-kata yang diucapkan pemeran. Tanpa jeda logis wicara atau baris kalimat dialog tidak dapat terpahami. Tanpa jeda psikologis wicara atau baris kalimat dialog tidak hidup. Secara sederhana, jeda logis itu berhubungan dengan pikiran sementara jeda psikologis berhubungan dengan perasaan (Stanislavski, 2008:169). Jeda psikologis inilah yang dalam penjelasan di atas terkait langsung dengan situasi dan jalinan emosi antarkarakter. Jeda psikologis memberikan jiwa pada kata yang diucapkan.

Latihan teknik jeda perlu sering dilakukan untuk menghindari ucapan atau model dialog yang bersifat hapalan dan tanpa jiwa seperti yang diucapkan oleh pelayan toko dalam contoh kasus di atas. Jeda tidak bisa dilakukan secara teknis karena akan menghilangkan perwatakan karakter peran. Ekspresi yang dilakukan menjadi mekanis. Pemeran dalam latihannya sering mematikan reaksi manusia hidup. Kalimat-kalimat dialog atau cakapan yang sudah tertentu atau ditentukan dalam satu latihan dilakukan berulang-ulang, dilontarkan begitu saja seperti racauan burung beo. Muatan batin atau kejiwaan pemeran menjadi menguap sehingga yang tinggal hanyalah bunyi mekanis. Semakin pemeran membiarkan kebiasaan ini merajalela, semakin tajamlah memori mekanis mereka dan semakin sulitlah mengubah kebiasaan berbicara semacam itu (Stanislavski, 2008:135-136). Jadi, muatan batin atau kejiwaan adalah hal yang sangat penting untuk menghidupkan karakter peran. Jeda dilakukan dengan mempertimbangkan hal tersebut. Seorang pemeran harus benar-benar memperhatikan hal ini jika ingin bermain peran dengan baik.

2. Teknik Jeda dalam Karakter dan Situasi

Komunikasi antarkarakter dalam pementasan teater terjadi melalui baris kalimat dialog dan gerak isyarat tubuh. Jalinan komunikasi antara satu karakter dengan karakter lainnya inilah yang perlu dihidupkan oleh pemeran. Biasanya dalam satu komunikasi atau dialog, seorang pemeran menunggu tanda dari pemeran lain yang berupa kata atau kalimat terakhir yang diucapkan atau gerak tubuh tertentu. Tanda ini disebut *cue*. Di dalam berdialog, menurut Rendra, sesudah menangkap *cue* dengan cepat, sang pemain boleh agak lamban dalam mengucapkan dialog yang mencerminkan perenungan atau pemikiran, atau boleh pula melakukan jeda yang diperlukan. Apabila memang benar-benar diperlukan, bahwa pemain harus tidak seketika menangkap *cue* dalam berdialog, hal itu harus didasarkan atas pengertian jeda yang matang. Pendeknya, jeda itu harus mengandung isi. Misalnya:

Austin : Jadi engkau Jango. Aku dengar engkau bisa juga menembak.

Jango : (meletakkan gelas, merenungi muka Austin, baru menjawab) Aku tidak suka melukai bayi.

Jeda yang dikerjakan oleh Jango memang harus dilakukan di sini (Rendra, 1985:54). Kebutuhan jeda digunakan oleh Jango untuk mengukur sekilas kemampuan Austin. Setelah yakin, barulah Jango mengatakan bahwa Austin masih bayi dalam hal tembak-menembak.

Gambar 3. Latihan pentingnya jeda dalam situasi

Sekilas penggalan dialog di atas menunjukkan betapa pentingnya jeda bagi karakter dan situasi adegan yang melingkupi. Jeda yang diambil Jango dalam adegan ini memberikan gambaran pada penonton bahwa ketegangan yang terjadi antara Austin dan Jango tidak akan menimbulkan keresahan yang memuncak karena kemampuan Austin jauh di bawah Jango. Karakter Jango nampak lebih superior di sini. Sementara itu, Austin adalah sosok yang berkarakter congkak sehingga meremehkan kemampuan Jango. Hal ini terlihat dari baris kalimat yang dia ucapkan “Aku dengar engkau bisa juga menembak”. Namun situasi yang berkembang kemudian dapat ditengarai menjadi sebuah masalah yang cepat diselesaikan dengan kekalahan di pihak Austin.

Secara teknis, Jango melakukan jeda logis dan psikologis dalam waktu yang bersamaan. Logika jeda Jango ini menjelaskan kalimat “aku tidak suka melukai bayi”, dan secara psikologis kalimat itu menjadi nampak hidup karena penonton diyakinkan bahwa kemampuan menembak Austin masih seperti bayi.

Kaitannya dengan siatuasi, jika adegan ini ditampilkan pada saat pembukaan, maka dapat digunakan sebagai bagian dari pemaparan sosok Jango. Namun jika situasi ada pada saat permulaan konflik, maka permasalahan yang terjadi antara Jango dan Austin merupakan penanda bagi bermulanya masalah yang lebih besar lagi. Jika situasi ini diletakkan di akhir cerita, maka dapat digunakan sebagai penegas kehebatan Jango. Secara teknis, adegan tersebut tidak bisa terjadi pada puncak konflik atau klimaks karena kalimat dialog Jango menunjukkan bahwa musuh sebenarnya bukanlah Austin yang kemampuan menembaknya masih lemah.

Penjelasan di atas menerangkan bahwa teknik jeda selain menandaskan karakter tokoh juga menegaskan situasi yang sedang terjadi. Dalam situasi di mana konflik telah terjadi, jeda dapat menentukan jalan kelanjutan dari cerita itu. Biasanya konflik diakhiri dengan sebuah penyelesaian sehingga semua masalah berakhir. Namun bisa saja akhir sebuah konflik akan melahirkan permasalahan baru yang tidak terduga. Dalam konteks semacam ini peran jeda sangat menentukan. Perhatikan cuplikan adegan lakon “Bunga Rumah Makan” karya Utuy Tatang Sontani yang menggambarkan situasi selepas konflik. Keterangan yang dicetak tebal dapat dijadikan tanda jeda.

POLISI : Maksudku, mau engkau dan tuan ini maaf-memaafkan?

ISKANDAR :Sejak saya meninggalkan dia tadi, dia sudah kumaafkan.

POLISI : **(kepada Karnaen)** Dia sudah mengatakan begitu, tuan. Tinggal pihak tuan.

KARNAEN : (**melihat kepada orang lain**).

POLISI : Tuan mau memaafkan dia atau tidak?

KARNAEN : (perlahan-lahan). Ya, saya maafkan.

RUKAYAH : (**masuk, heran memandang**).

POLISI : Perkara ini sudah beres, (kepada Iskandar). Engkau boleh pergi, tapi perhatian polisi kepadamu lebih daripada waktu yang lalu, terutama sebelum engkau

mengubah laku sebagai pemalas, engkau akan terus diperhatikan polisi.

SUDARMA : Awas! Sejak sekarang, engkau tak boleh datang lagi di sini. Sekali lagi engkau berani melancong ke sini mendekati nona itu, akan kau tahu rasanya nanti.

ISKANDAR : **(melangkah hendak keluar).**

ANI : Nanti dulu!

ISKANDAR : (**berhenti berjalan memandang Ani**).

ANI : Tunggu dulu! (**pergi ke belakang**).

KARNAEN : (**berdiri memandang Ani**).

POLISI : Dia mau apa lagi?

SUDARMA : (tercengang). Entahlah!

RUKAYAH : (menghampiri Usman). Ada kejadian apa, paman?

USMAN : Wallahualam. Kita lihat saja.

ADEGAN 20

ANI : (**tampil membawa koper**).

USMAN : Mau kemana, An?

ANI : Saya mau keluar dari sini.

SUDARMA : Nanti dulu! Nanti dulu! Jangan tergesa-gesa begitu, An. Siapa yang menyuruh engkau keluar dari sini? Aku sayang kepadamu dan berjanji akan menaikkan gajimu, asal jangan pergi dari sini.

ANI : Tidak! Saya tak hendak diikat lagi. Saya mau hidup merdeka.

SUDARMA : Ah, merdeka, merdeka bagaimana? Nanti engkau sukar mencari lagi pekerjaan, mencari kesenangan seperti di sini.

ANI : Saya tidak senang di sini, karena itu saya mau pergi. Saya harus jauhi segala kepalsuan dalam rumah makan ini, dan akan pergi bersama orang jujur.

SUDARMA : Orang jujur? Siapa?

ANI : (**menunjuk Iskandar**). Dialah yang jujur.

Pada adegan di atas diceritakan kejadian selepas konflik antara Karnaen dan Iskandar terkait dengan Ani. Karnaen merupakan pihak yang kalah dalam berkonflik sehingga melaporkan kejadian itu pada Polisi yang akhirnya menangkap Iskandar. Ketika pada akhirnya terjadi perdamaian, Iskandar telah memaafkan Karnaen yang sedikit ragu-ragu untuk memaafkan Iskandar. Jeda banyak digunakan oleh Karnaen untuk menggambarkan keragu-raguan hatinya memaafkan Iskandar sekaligus menandai situasi yang gamang dalam adegan ini. Kegamangan ini ditekankan dengan kedatangan Rukayah yang tidak melakukan apa-apa selain heran memandang.

Situasi semakin tak menentu tersebut terus berlanjut dan memuncak ketika Iskandar hendak melangkah keluar namun dicegah oleh Ani. Pada saat ini, jeda benar-benar dialami oleh semua tokoh. Untuk beberapa saat mereka saling tidak tahu apa yang akan terjadi. Penonton dalam hal ini juga dibuat penasaran akan apa yang terjadi berikutnya. Karena secara normal, konflik telah selesai dan Iskandar yang dianggap membuat konflik hendak pergi. Mengenai ketidaktahuan akan apa yang terjadi selanjutnya ditandai dengan kalimat dialog Usman yang mengatakan, “Wallahualam. Kita lihat saja”.

Ketika Ani kembali ke panggung dan membawa koper, keheranan semakin menyelimuti. Semua terjawab ketika pada akhirnya Ani menyatakan dirinya ingin keluar dari Rumah Makan dengan alasan bahwa ia tidak merasakan kemerdekaan selama berada di dalamnya. Ia ingin pergi mengikuti orang yang jujur hatinya. Jeda sesaat yang dilakukan oleh Ani sebelum menjawab pertanyaan Sudarma mengenai siapakah orang jujur itu menambah dramatika peristiwa yang terjadi. Ketika akhirnya Ani berkata bahwa Iskandarlah orang yang jujur, semuanya menjadi berubah.

Jeda yang dilakukan Ani menjadi penanda penting bagi berubahnya semua dugaan yang ada sejak cerita bergulir. Dalam lakon itu diceritakan bahwa banyak laki-laki menaruh hati pada Ani terutama

Karnaen anak Sudarma yang minta bantuan kepada Usman untuk mempengaruhi Ani. Sementara itu kedatangan Iskandar, justru melahirkan persoalan atau pertengkaran termasuk kepada Ani. Ketika pada akhirnya Ani memilih Iskandar, maka jeda yang dilakukan Ani tidak hanya logis namun juga psikologis. Ia telah memikirkan dengan baik peretngkaran yang terjadi antara dirinya dengan Iskandar sehingga sampai pada kesimpulan bahwa Iskandarlah yang benar.

Jeda yang dilakukan Ani dalam konteks plot lakon merupakan titik perubahan atau *turning point.* Dalam plot lakon, titik perubahan atau *turning point* merupakan kondisi di mana kekalahan antagonis tinggal menunggu waktu dan tidak ada lagi yang bisa dilakukan protagonis selain melawan. Kondisi ini akan menuntun pada titik klimaks dengan hasil kekalahan antagonis (Cassady, 1997:104). Hal ini jelas terlihat dalam adegan di mana ketika pada akhirnya Ani memilih Iskandar, semua merasa terpukul dan tidak bisa berkata apa-apa selain melepas kepergian Ani.

Perubahan yang dilakukan Ani akan menuntun situasi berikutnya dalam tahap penurunan. Semua kesadaran berubah di sini dan karakter-karkater yang sebelumnya terbelenggu atau terkekang melepaskan diri. Perhatikan adegan lanjutan lakon di bawah ini.

ISKANDAR : (**tegak memandang Ani**).

SUDARMA : Dia jujur katamu? Dia pelancongan, An! Jangan matamu melek, tapi tidak melihat.

ANI : Mata saya melek dan melihat, bahwa kebenaran ada padanya. Dia betul tidak bekerja, tapi (**kepada Iskandar**) jika engkau sudah tidak merasa sendiri lagi di dunia, akan mau engkau bekerja?

ISKANDAR : Ya, tentu.

ANI : Mau engkau hidup bersama aku?

ISKANDAR : Mengapa tidak?

ANI : (**kepada Sudarma**) Gaji saya yang belum dibayar, saya minta supaya dihadiahkan kepada fakir miskin. (**kepada Karnaen**) Mas, saya doakan, mudah-mudahan mas segera mendapatkan istri yang cakap

mengurus rumah tangga. (**pada Rukayah**) Ruk, aku akan pergi!

RUKAYAH : (**memegang tangan Ani**). Tak salah kiranya kataku tadi, An.

ANI : Bukan, Ruk, aku yang sekarang bukan lagi aku yang tadi kau sindir. Aku akan berhenti main sandiwara dan akan pergi bersama musuh-tapi-kawanku, mengawani dia sebagai perempuan yang akan berjuang berdampingan.

RUKAYAH : Engkau berkata lain dari tadi. Jika tadi aku mengatakan iri padamu untuk menyindir belaka, sekarang aku mengiri padamu dengan sesungguh-sungguhnya.

ANI : Tapi, Ruk, apa yang mesti kau irikan, kalau aku sekarang masih juga aku yang tadi? Marilah kita pergi bersama.(melangkah).

ISKANDAR : Kopermu, tidak berat?

ANI : Mau kau bawa?

ISKANDAR : Ya, sebagai laki-laki.

ANI : (menyerahkan koper)

POLISI : Nah, jika begitu engkau tidak malas, tidak lagi dicurigai polisi.

USMAN : Nanti dulu! Anda berdua akan kawin?

ANI : Bisa jadi, paman.

USMAN : Jika demikian, kusampaikan doa, moga-moga anda berdua dilindungi dan dikaruniai Tuhan selalu.

ANI : Mari, Ruk, kita pergi! (berjalan keluar disampingi Rukayah, diiringkan Iskandar).

ADEGAN 21

POLISI	:	(menepuk dahi). Bingung juga kepalaku memikirkan mereka! (pergi keluar).
SUDARMA	:	(kepada Usman). Engkau juga yang jadi gara-gara semuanya ini. Engkau dengan anjuranmu: kawin! Kawin!
USMAN	:	Tapi aku menganjurkan kawin, tadinya aku mau menolong anakmu.
SUDARMA	:	Bah! Menolong apa?
USMAN	:	Anakmu sudah lama ada cita-cita mau memperistrikan Ani. Dia minta tolong kepadaku supaya Ani mau kawin dengan dia.
SUDARMA	:	(kepada Karnaen). Betul, Karnaen?
KARNAEN	:	Ya, saya yang sial……

--LAYAR TURUN--

Ketika Ani mengungkapkan kebenaran dari hatinya, Iskandar tediam (jeda) namun yakin dan memahami. Jeda psikologis yang dilakukan Iskandar semakin mempertegas situasi bahwasanya protagonis mulai memegang kendali. Ketika Sudarma mencoba meyakinkan bahwa pilihan Ani salah, Ani menjawabnya dengan yakin. Dengan keyakinan pula Ani melakukan jeda dan bertanya kepada Iskandar mengenai kesungguhan hatinya. Jawaban Iskandar memberi dukungan moril sepenuhnya pada Ani.

Berikutnya, Ani bisa memain-mainkan teknik jeda dalam baris kalimat dialog karena memang ia yang memegang kendali situasi. Pada saat ia berbicara dengan Rukayah, jeda yang diambil Ani menandai atau menegaskan suatu perubahan kesadaran pada diri Rukayah. Rukayah mengikuti jejak Ani. Ia memilih jalan hidup seperti yang dipilih Ani. Perubahan kesadaran yang membebaskan prinsip hidup Ani dan Rukayah atas dasar pilihan hidup Iskandar ini menjadi akhir cerita. Harapan Karnaen menemukan kegagalan karena dilandasi ketidakjujuran.

Paparan contoh di atas menjelaskan bahwa teknik jeda dapat memperjelas karakter tokoh dilihat dari sisi pengendalian situasi terkait dengan plot lakon. Jeda yang dilakukan tentu dalam rangka memberi ruang kepada penonton untuk menyerap dan memahami laku aksi karakter tokoh dalam rangkaian peristiwa. Jeda tidak terkait dengan sebentar atau lamanya waktu yang diambil tetapi tepat tidaknya jeda itu di ambil. Dalam situasi yang genting misalnya, jeda yang dambil terlalu lama akan melemahkan situasi. Sementara itu dalam keputusan penting, jeda yang diambil terlalu cepat kurang bisa menegaskan keputusan itu. Intinya, jeda harus dilakukan dalam waktu yang tepat.

3. Teknik Jeda dalam Karakter dan Emosi

Emosi tokoh peran dalam lakon dapat diperjelas dengan menggunakan teknik jeda. Baris kalimat dialog dapat diucapkan berdasarkan emosi. Penentuan atau pengambilan jeda harus dilakukan secara logis dan psikologis sehingga memperjelas luapan perasaan tokoh. Dalam pelatihan pemeranan, pengambilan jeda untuk memperkuat emosi karakter perlu dilatihkan dengan penuh kehati-hatian. Sebab kalau tidak, akan mempengaruhi irama adegan atau cerita secara keseluruhan. Secara teknis, jeda berkaitan dengan ketepatan waktu dan penonjolan serta sangat mempengaruhi irama permainan sehingga membutuhkan sedikit analisis mengenai apa yang perlu dan kapan hal tersebut ditekankan dalam ekspresi emosional karakter serta berapa saat yang diperlukan untuk jeda.

Terry Schreiber, seperti dituliskan dalam modul Teknik Pemeranan 1 sebelumnya, menjelaskan bahwa ada 5 (lima) emosi dasar yang wajib dipahami oleh pemeran yaitu marah, sedih, takut, cinta, dan senang (Screiber, 2005: 89). Untuk mempertegas emosi, teknik jeda dapat dilakukan baik terhubung dengan gerak, kata-kata atau keduanya. Namun semua hal itu sangat tergantung dari kondisi yang sudah disediakan oleh penulis lakon. Ada tokoh peran yang banyak meluapkan perasaan dengan kata-kata tapi ada yang hanya dengan gerak. Oleh karena itu, kedua hal perlu dilatihkan.

Gambar 4. Latihan emosi

Jeda atau keheningan sesaat seperti yang dimaksudkan Rendra dapat dilatihkan secara perseorangan atau dalam kelompok kecil melalui cuplikan adegan baik tertulis maupun improvisasi. Seorang pemeran diharuskan memanfaatkan teknik jeda ini dalam membangun atau mengekspresikan emosi karakter yang ia perankan. Di bawah ini beberapa contoh adegan yang dapat digunakan untuk latihan perseoarangan teknik jeda dalam karakter dan emosi.

a. Marah

Latihan adegan di bawah dilakukan hanya dengan gerak. Jika diperlukan, suara hanya berupa *interjeksi* saja.

1) Seorang pemeran membaca sebuah surat dalam hati. Selesai membaca ia diam, memandang jauh lalu tiba-tiba merobek-robek kertas tersebut.

2) Seorang pemeran mendengarkan musik melalui headphone. Ia menar-nari mengikuti irama musik tersebut. Tiba-tiba ia berhenti. Mencopot *headphone*, diam memandangi *headphone*, menempelkan di telinga, mencopotnya, diam dan memandangi

headphone lagi, menempelkan lagi, mencopot lagi, diam, memandangi, diam, lalu dengan geram membanting *headphone*.

3) Seorang pemeran masuk ke dalam ruang dengan tergesa-gesa. Begitu masuk ia berhenti, diam, lalu kemudian berbalik melangkah keluar sambil membanting pintu.

4) Seorang pemeran masuk sambil mengepal-kepalkan tinjunya. Wajahnya tegang dan ekspresinya kaku. Ia mondar-mandir. Sampai di satu titik ia berhenti, diam sesaat, menghela nafas, kemudian meninju telapak tangannya sendiri dengan keras.

Latihan seperti di atas bisa diperkaya sendiri. Adegan dapat dibuat berdasarkan eksplorasi kenyataan atau berdasar pada cuplikan adegan dari naskah lakon. Selanjutnya, latihan dikembangkan dengan wicara. Di bawah beberapa contoh.

1) Seorang pemeran masuk ke panggung sambil berkomunikasi melalui telepon genggam namun Ia hanya mendengarkan saja. Selanjutnya, suara telepon diam, ia pun diam. Matanya memandang tajam.

   "Jadi, itu yang dimaksudkan. (DIAM). Baik, akan aku ladeni apa yang ia mau!!"

2) Seorang pemeran masuk ke panggung dengan muka berseri. Nampaknya ia sedang menghitung lembaran-lembaran uang.

   "Akhirnya ia membayar juga. Hemm.. satu, dua, tiga, empat, lima, enam, tujuh, delapan, sembilan, sepuluh. (DIAM). Kurang ajar!! Cuma sepuluh yang ia bayarkan! Memang cari perkara ini orang!!" (PERGI)

3) Seorang pemeran masuk ke panggung sambil menggerutu.

   "Sudah bekerja seharian, dimarahi terus, ini salah itu salah, gaji sedikit. (DIAM) Haaahhh! Aku keluar saja dari pekerjaan ini!

4) Seorang pemeran masuk ke panggung dengan wajah tegang.

   "Apa yang harus aku lakukan... apa yang harus aku lakukan? (DIAM). Baiklah (DIAM) Sekarang saatnya membuat perhitungan!!"

b. Sedih

Latihan adegan di bawah dilakukan dengan gerak. Suara hanya berupa *interjeksi* saja jika diperlukan.

1) Seorang pemeran membuka-buka album foto sambil tersenyum. Hatinya bahagia mengingat masa lalu yang ada dalam foto-foto itu. Satu kali ia membuka lembar baru dan melihat foto seseorang. Diam. Kepala tertunduk dan wajah berpaling sedih.

2) Seorang pemeran membaca sebuah surat dengan penuh perhatian. Pelan-pelan ia baca dalam hati baris-baris kalimat itu. Diam. Memandang surat itu. Diam. Menangis.

3) Seorang pemeran dengan wajah senang membuka-buka katalog belanja. Ia nampak memilih-milih sesuatu yang akan dibeli. Sampai pada satu item ia mengamatinya dengan seksama lalu tersenyum. Segera ia ambil dompetnya. Ia hitung uangnya. Diam. Ia lihat lagi katalog itu. Ia lihat uangnya. Diam. Ia tertunduk lesu.

Latihan bisa diperkaya dalam berbagai variasi adegan. Selanjutnya, latihan dikembangkan dengan wicara. Di bawah beberapa contoh.

1) Seorang pemeran masuk ke panggung, duduk sambil memandangi sebuah foto.

   "Ibu, sungguh benar bahwa do'amu selalu menyertai, tapi... (DIAM) Ibu tidak bisa menyaksikan semua ini. Anakmu telah berhasil bu... semua berkat ibu. (MEMELUK FOTO)"

2) Seorang pemeran masuk ke panggung, ia seperti mencari alamat.

   "Benar, sepertinya di sekitar sini. Ya, itu pohonnya dan rumah itu ada di sampingnya. (IA BERJALAN MENUJU RUMAH ITU. DIAM) Ohh.. tidak.. mengapa tidak ada lagi yang tersisa... semuanya tinggal puing."

3) Seorang pemeran masuk ke panggung, ia duduk di sebuah kursi, menghadap meja. Membuka-buka buku catatan, membacanya dengan seksama sambil memutar radio.

"Hari ini pengiriman ke Jakarta, Surabaya, Bandung, dan Padang. Besok pagi harus segera kirim ke Solo, Semarang, Bogor, terus... (TERDENGAR SUARA MUSIK DI RADIO. IA DIAM. MENDENGARKAN MUSIK ITU DENGAN PENUH PERASAAN) Ahh... seandainya dia masih ada di sini...."

c. Cinta

Latihan adegan di bawah dilakukan dengan gerak. Suara hanya berupa interjeksi saja jika diperlukan.

1) Seorang pemeran masuk ke panggung dengan yakin. Berhenti sebentar. Mengambil selembar foto dari kantongnya. Mengamati foto itu sambil tersenyum. Melangkah lagi dengan yakin.

2) Seorang pemeran masuk ke panggung tergesa-gesa. Sampai di panggung ia bingung. Diam. Melihat sekuntum bunga. Tersenyum. Memetik bunga itu, lalu melangkah penuh bahagia.

3) Seorang pemeran masuk ke panggung. Berjalan mondar-mandir sambil memandang ke awan. Diam. Tersenyum meihat awan, membuka tangannya seakan ingin mengatakan sesuatu ke pada awan. Lalu memeluk dadanya sendiri.

Latihan bisa diperkaya dalam berbagai variasi adegan. Selanjutnya, latihan dikembangkan dengan wicara. Di bawah beberapa contohnya.

1) Seorang pemeran masuk ke panggung, duduk. Melihat jam tangan. Menoleh ke kanan dan ke kiri seakan menunggu seseorang.

   "Sudah jam empat kok belum datang juga ya. Jangan-jangan, ada apa-apa di jalan. (DIAM). Haduhh... bagaimana ini ya, haduhhh.. (JALAN MONDAR-MANDIR LALU DUDUK LAGI. DIAM) Ohh.. itu dia datang, ahhh.. (BERDIRI SAMBIL MERAPIKAN PAKAIAN DENGAN WAJAH BERSERI)

2) Seorang pemeran masuk ke panggung dengan wajah cemberut.

   "Aku lagi yang salah, aku lagi. Semua orang selalu saja menyalahkanku. Ahh sebel. Kalau terus-terusan begini aku keluar saja dari kelompok ini! Aku, akan... (SEOLAH SESEORANG TIBA-TIBA DATANG. TERCEKAT. DIAM) Derry? Itu kau? Ohhh... (TERSIPU MALU)

3) Seorang pemeran masuk ke panggung. Duduk. Membaca sebuah surat lalu merobek-robeknya.

   "Ini akhir dari semuanya. Aku tahu pasti akan begini!. Tidak ada gunanya semua ini! Hahhh!! (MEMBUANG ROBEKAN KERTAS SURAT. DIAM TERMANGU. MENGAMBIL SELEMBAR PAS FOTO DARI SAKU BAJU. TERSENYUM) Hmmm... yah memang tidak seharusnya begini, pasti ada jalan lain.. (MENARIK NAFAS DALAM. MEMASUKKAN KEMBALI FOTO KE SAKU. MENUTUP MUKA DAN MENUNDUKKAN KEPALA)

d. Senang

   Latihan adegan di bawah dilakukan dengan gerak. Suara hanya berupa interjeksi saja jika diperlukan.

   1) Seorang pemeran masuk ke panggung, membuka-buka majalah. Menatap satu halaman. Diam. Mendekatkan wajah, mengamati dengan seksama lalu tertawa gembira.

   2) Seorang pemeran masuk ke panggung nampak lesu. Duduk sambil mencopot sepatu. Matanya menatap suatu benda. Diam. Mengambil benda yang ternyata adalah uang. Ekspresi wajahnya langsung cerah.

   3) Seorang pemeran masuk ke panggung mencari-cari sesuatu. Segala tempat dicari tapi tak juga ketemu. Ia terus mencari sampai satu saat ia diam, teringat sesuatu. Ia senang karena ingat di mana harus menemukan sesuatu yang ia cari itu.

   4) Seorang pemeran masuk ke panggung. Membuka sesuatu (kaleng atau botol misalnya) tapi kesulitan. Ia terus berusaha membukanya, tetap tidak bisa. Diam sesaat. Ia tersenyum karena menemukan cara membukanya.

   Latihan bisa diperkaya dalam berbagai variasi adegan. Selanjutnya, latihan dikembangkan dengan wicara. Di bawah beberapa contoh.

   1) Seorang pemeran masuk ke panggung dengan perasaan kecewa.

      "Sudah ditolong tapi tidak mau bilang terimakasih, malah aku dianggap lancang. Hah, tahu seperti itu mendingan aku diam saja.

Ini sudah kesekian kali ia mengecewakan. (DIAM, MENEMUKAN GAGASAN) Ha ha ha... aku tahu cara membalasnya, ha ha ha.. ya ya ya, ini pasti akan berhasil.”

2) Seorang pemeran masuk ke panggung, tampak sedang memikirkan sesuatu.

“Waktu sudah mendesak seperti ini sementara belum ada tanda-tanda sponsor yang masuk. Hmm... kalau dilanjutkan terlalu berat, tapi kalau dibatalkan.. (DIAM. MENEMUKAN SOLUSI). Ha ha!!...ha ha.. ya!! Ardi!, Ya, ia pasti bisa menjawab semua ini. Ahaa.”

3) Seorang pemeran masuk ke panggung dengan wajah cemberut.

“Katanya harus tertib, disiplin, dan taat peraturan. Tapi giliran kita masuk pagi malah belum ada yang datang. (DUDUK, DIAM. MENERIMA SMS) Siapa lagi ini? (MEMBACA ISI SMS. DIAM TERPAKU DAN MELONGO. LALU TERTAWA) Ha ha ha ha ha...... bodoh!! Pantesan nggak ada yang masuk, orang hari libur, ha ha ha... (TERTAWA GELI SENDIRI)”

e. Takut

Latihan adegan di bawah dilakukan dengan gerak. Suara hanya berupa interjeksi saja jika diperlukan.

1) Seorang pemeran masuk dengan langkah tegap seakan punya urasan yang sangat penting. Sampai di tengah panggung, berhenti. Diam. Menatap sesuatu. Tangannya menunjuk ke suatu arah sambil gemetar. Balik kanan dan lari ketakutan.

2) Seorang pemeran masuk panggung sambil senyum-senyum. Ia melihat-lihat gambar di satu majalah. Ia bolak-balik majalah itu. Pada satu halaman ia berhenti. Diam. Membuang majalah itu secara tiba-tiba. Wajahnya ketakutan.

3) Seorang pemeran masuk ke panggung sambil menari-nari, mendengarkan musik dari *hand phone* dengan menggunkan *headset*. Sampai pada satu tiitik, ia berhenti. Diam. Memandang ke satu arah. Melepaskan *headset* dengan gemetar, lalu memberikan *hand phone* tersebut (seolah) kepada seseorang penuh rasa bersalah.

Latihan bisa diperkaya dalam berbagai variasi adegan. Selanjutnya, latihan dikembangkan dengan wicara. Di bawah beberapa contoh.

1) Seorang pemeran masuk ke panggung dengan perasaan yakin.

   "Nanti kalau ditanya, aku akan menjawabnya dan dia pasti saja percaya. (BERHENTI. DIAM) Tapi... kalau bapaknya tahu... aduhh... jadi ke sana enggak ya.. mana orangnya galak lagi..."

2) Seorang pemeran masuk ke panggung dengan perasaan senang.

   "Ha ha.. bos pasti akan senang dengan apa yang aku beli ini. (BERJALAN YAKIN. BERHENTI. MEMERIKSA SAKU. DIAM. MEMERIKSA SEMUA SAKU DENGAN TERGESA. DIAM. MULAI TAKUT) Aduhh.. dimana kunci mobilnya ya... aduhh gawat ini. Bisa-bisa aku dipecat ini. (KEMBALI MEMERIKSA SEMUA SAKU. DIAM) Jangan-jangan masih di toko itu (BERJALAN KEMBALI KELUAR DENGAN CEPAT)"

Gambar 5. Penerapan teknik jeda dalam emosi senang

Selanjutnya latihan teknik jeda dalam karakter dan emosi dapat dikembangkan ke dalam kelompok kecil yang terdiri dari 2 orang atau lebih. Latihan kelompok sangat penting, hal ini terkait aksi dan reaksi antarkarakter yang diperankan. Tanpa dukungan karakter lain, emosi

yang diekspresikan tidak akan menemukan makna terbaik. Di bawah beberapa contoh cuplikan dialog untuk latihan teknik jeda dalam karakter dan emosi.

a. Marah

A : Jadi bagaimana ceritanya?
B : Begini pak, saya mencoba mencarinya seperti yang bapak perintahkan. Ke semua alamat itu saya cari, tapi tidak ketemu pak.
A : Anda tidak mencoba mencari ke tempat lain?
B : Belum pak.
A : Belum ya?
B : Iya pak.
A : (DIAM. MENATAP). Kalau belum kenapa tidak anda cari sekarang!!

A : Mir, tolong kembalikan bola itu.
B : Kalau bisa ambil sendiri, nih! (SAMBIL MENGGODA)
A : Mir, kembalikanlah.
B : Ayo ambil sendiri!
A : Mir, kembalikan bola itu.
B : Ayo, ambil sendiri!
A : Mir...
B : Ayo, ambil...
A : Mir!!! (DIAM. MENATAP TAJAM) Kau kembalikan atau kupukul kau!!

b. Sedih

A : Eh, kau tadi mau omong apa?
B : Tapi tidak apa-apa, aku omong sama anda?
A : Tidak apa-apa..
B : Tadi siang aku ke toko mengantarkan seorang teman membeli tas. Aku juga ikut melihat-lihat. Ada satu tas yang aku senang dan kebetulan memang tasku sudah sobek. (DIAM. SAYU) Tapi, uangku tak cukup.
B : (DIAM) Kebetulan aku juga tidak punya. (KEDUANYA DIAM. MENGHELA NAFAS)

A : Anda besok liburan mau kemana?

B : Aku akan pergi ke sebuah danau di pegunungan selatan kota bersama keluargaku. DI sana kami menyewa rumah penginapan.
A : Wah senang ya..?
B : Iya. Biasanya kami sekeluarga menyewa perahu mengitari danau, membakar ikan, dan kadang-kadang berkuda juga. Kalau anda liburan kemana?
A : Aku.. (TERSENYUM HAMBAR. DIAM. TERTUNDUK) Entahlah..

c. Cinta
A : Bagaimana sih sebenarnya?
B : Ini semua gara-gara Amir!
A : Memangnya ada apa dengannya?
B : Ia mempengaruhi semua orang untuk mengolok-olokku.
A : Mungkin itu hanya prasanganda saja..
B : Tidak. Dia selalu benci padaku. Dia selalu berusaha memojokkanku.
A : Benarkah?
B : Ya. Aku benci padanya.
A : Anda ada apa sih dengan Amir? Kok selalu uring-uringan begitu?
B : Aku (DIAM) Tidak ada apa-apa... (SAMBIL TERSIPU).
A : Begitu ya?
B : Ya, memang begitu! (DIAM) Ahh... sudahlah... (TERUS TERSIPU)

d. Senang
A : Hei, kau lihat orang yang berjalan gagah tadi?
B : Yang mana? Yang pakai kaos hijau muda itukah?
A : Ya, orang itu. Dia benar-benar gagah seperti yang diceritakan orang-orang.
B : Memangnya kenapa?
A : Sungguh beruntung si Siti.
B : Lho, apa hubungannya dengan Siti?
A : Orang itu, calon suaminya Siti.
B : Apa? (DIAM) Calon suaminya Siti? (DIAM) Ha ha ha.... kau tahu tidak? Orang yang gagah itu adalah orang stress. Ia dulu tetanggaku. Ia pengen jadi tentara tapi gagal.
A : Kalau begitu, si Siti juga stress ya..?
(KEDUANYA DIAM, SALING MEMANDANG LALU TERTAWA BERSAMA)

e. Takut

A : Sudah siap semua?
B : Sudah Mat.
A : Perlengkapan tidur dan mandi juga sudah?
B : Sudah, semuanya sudah. Ayo kita jalan!
A : Ayo. (MEREKA BERDUA JALAN HENDAK MENDAKI GUNUNG. “B” TIBA-TIBA BERHENTI) Ada apa?
B : Kau lihat cahaya dua titik itu?
A : Yang mana?
B : Yang itu! (MENUNJUK ARAH)
A : Mat, (DIAM. PELAN-PELAN BICARA) Kita harus balik pelan-pelan Mat.. itu harimau...
B : Be be benarkah? (BERDUA JALAN MUNDUR PELAN-PELAN)

A : Kau sudah paham apa yang aku pesankan padamu tadi?
B : Sudah. Aku sudah paham dari A sampai Z.
A : Bagus. Sekarang kau lakukan itu.
B : Siap. Begitu ia buka pintu langsung aku hantam!
A : Yak benar!!
B : Aku jalan! (MAJU SELANGKAH. BERHENTI. DIAM. MENOLEH) Tapi kalau kakaknya di rumah bagaimana?
A : Apa? (DIAM TERPAKU. SEDIKIT GEMETAR) Si Herman ada di rumah? Mengapa tidak kau bilang dari tadi.
B : Aku lupa...
A : Kita pulang.

Latihan-latihan di atas bisa dikembangkan dalam berbagai variasi dialog dengan penempatan teknik jeda. Keluasan materi latihan bisa disesuaikan dengan kebutuhan penggunaan jeda dan pilihan ekspresi setelah jeda dilakukan. Semakin banyak percobaan yang dilakukan akan semakin memperkaya ragam ekspresi dalam penerapan teknik jeda.

4. Pengembangan Teknik Jeda

Penggunaan teknik jeda selain terkait dengan karakter, emosi, dan situasi juga dapat digunakan untuk menciptakan efek dramatik lakon. Jeda digunakan untuk menghasilkan situasi kontras dalam sebuah adegan. Kontras adalah keadaan berlawanan yang datang tiba-tiba.

Keadaan berlawanan dapat diwujudkan dalam situasi maupun melalui emosi tokoh yang ada di dalamnya atau dengan perubahan emosi seorang tokoh dari situasi satu ke situasi lain. Penggunaan kontras secera efektif dapat dikerjakan dengan menampilkan satu hal yang sangat berlawanan (McTigue, 1992:180). Banyak pemeran terjebak untuk mencari motif atau alasan rasional dalam melakukan perubahan situasi atau emosi. Namun hal itu terkadang mengurangi atau melemahkan dramatika lakon yang ditampilkan.

Situasi kontras sering terjadi dalam kehidupan sehari-hari. Sebuah suasana ceria tiba-tiba berubah menjadi kacau atau suasana sedih tiba-tiba berubah menjadi gembira adalah hal yang biasa terjadi. Semua orang yang terlibat dalam peristiwa itu tidak tahu sebab musababnya kenapa demikian, namun itulah yang terjadi. Hampir semua orang pernah mengalami situasi tiba-tiba berubah menjadi hening setelah sebelumnya ramai dengan pembicaraan. Inilah yang dimaksudkan dengan kontras.

Penjelasan di atas menguatkan bahwa, jeda sangat mungkin dimanfaatkan oleh pemeran untuk mengubah secara drastis emosinya. Perubahan emosi yang tiba-tiba tentu saja akan berpengaruh pada situasi yang ada. Memang seolah tidak wajar, namun dalam waktu tertentu hal ini sangat berguna. Tentu saja penggunaannya harus pada saat yang tepat di mana memang dibutuhkan perubahan mendadak. Kita sering melihat pertunjukan teater yang dari awal sampai akhir terkesan datar. Tidak ada ledakan emosi atau perubahan situasi yang ikut membantu dinamika lakon, sehingga pada akhirnya lakon berjalan menjemukan.

Jeda untuk kontras diambil dalam waktu sesaat sebelum semua berubah secara berlawanan. Pengambilan jeda ini selain sebagai *ancang-ancang* bagi pemeran, juga sebagai penegas perubahan yang terjadi. Misalnya, ketika semua pemeran sedang ramai membicarakan sesuatu, tiba-tiba seorang pemeran diam sesaat lalu tangannya menunjuk ke satu arah sehingga pemeran lain ikut diam dan memandang ke arah yang ditunjuk pemeran tersebut. Pada saat semua pemeran mengikuti aksi itu, maka pemeran yang tangannya menunjuk satu arah memegang kendali situasi. Ia bisa meneriakkan kata apa saja untuk mengubah situasi tersebut secara drastis sehingga menghasilkan kontras. Semua pemeran harus mendukung perubahan situasi itu. Misalnya, pemeran tersebut meneriakkan kata “hantu”, maka semua pemeran harus mendukungnya dengan ekspresi ketakutan.

Pengembangan teknik jeda selaian kontras, dapat dilakukan dengan menggabungkan unsur karakter, situasi, dan emosi. Latihan dilakukan dalam bentuk adegan-adegan yang memuat kemungkinan penggunaan teknik jeda. Penegasan karakter, emosi, dan perubahan situasi dapat dicobakan. Semakin banyak adegan yang dicobakan semakin banyak kemungkinan yang ditemukan untuk menerapkan teknik jeda dalam lakon. Satu hal yang perlu diingat bahwa latihan teknik dilakukan agar pada nantinya pemeran tidak lagi terikat dengan teknik tersebut. Dalam teater, semua harus dilakukan secara mengalir sesuai dengan tuntunan naskah yang diperankan. Apa yang dinasehatkan Stanislavski mengenai jeda logis dan jeda psikologis haruslah selalu diperhatikan.

Jeda mungkin juga dilakukan secara teknis dalam kaitannya dengan penyutradaraan. Artinya, sutradara memang menghendaki jeda dalam satu adegan untuk menuju ke adegan berikutnya. Setelah adegan berikut dilakukan, adegan awal kembali lagi dan dimulai dari situasi pada saat jeda diambil. Bisa juga dimungkinkan dalam satu panggung terdapat tiga adegan yang berbeda terjadi di tempat yang berbeda namun dilakukan secara berangkaian. Misalnya adegan satu berjalan, jeda, dilanjutkan adegan dua, jeda, kembali ke adegan satu, jeda, dilanjutkan ke adegan tiga.

Pemeran yang berada dalam konsep pementasan seperti ini harus mampu memahami karakter, situasi, dan emosi di mana jeda diambil agar nanti ketika adegan dilanjutkan kembali tidak terasa melompat atau lepas dari garis yang telah ditentukan. Banyak konsep pemanggungan semacam ini, bahkan teknik seperti yang dilakukan dalam film sering digunakan, sehingga kelanjutan dari satu adegan dilakukan setelah beberapa adegan dilalui. Hal ini mengharuskan pemeran benar-benar memahami semua aspek yang melingkupi karakter tokoh yang diperankan ketika melanjutkan adegan tersebut.

E. Rangkuman

Teknik jeda dalam pemeranan terkait erat dengan irama permainan. Jeda yang tepat akan memberikan kesempatan pada penonton untuk mengendapkan kejadaian yang baru saja terjadi. Jeda atau keadaan hening dalam kehidupan nyata (sehari-hari) seringkali muncul. Dalam lakon yang juga merupakan gambaran cerita kehidupan nyata, keadaan hening pasti banyak ditemui. Dalam lakon, keadaan ini digunakan untuk memperkaya

irama permainan dan untuk memberi bobot pada ucapan atau situasi adegan. Jeda dalam naskah lakon dituliskan dalam bentuk keterangan situasi maupun keterangan laku aksi.

Teknik jeda digunakan pada situasi dimana ada hal yang harus ditonjolkan. Tetapi juga bisa dimunculkan untuk menegaskan konsep artistik pengarang. Misalnya, jeda dalam lakon absurd diperlukan untuk menampakkan irasionalitas sebuah peristiwa. Selain jeda yang telah tertulis dalam naskah lakon, pemeran harus mampu memahami dan menerapkan teknik jeda setiap aksi. Ada jeda logis dan jeda psikologis. Secara sederhana, jeda pada logis itu berhubungan dengan pikiran sementara jeda psikologis berhubungan dengan perasaan.

Emosi karakter dalam lakon dapat diperjelas dengan menggunakan teknik jeda. Dalam pelatihan pemeranan, pengambilan jeda untuk memperkuat emosi karakter perlu dilatihkan dengan penuh kehati-hatian. Sebab kalau tidak, akan mempengaruhi irama adegan atau cerita secara keseluruhan. Jeda atau keheningan sesaat dapat dilatihkan secara perseorangan atau kelompok melalui cuplikan adegan tertulis maupun improvisatoris. Seorang pemeran diharuskan memanfaatkan teknik jeda dalam membangun atau mengekspresikan emosi karakter yang ia perankan.

Teknik jeda selain digunakan untuk menegaskan karakter, emosi, dan situasi juga dapat dikembangkan untuk menciptakan efek dramatik lakon. Jeda digunakan untuk menghasilkan situasi kontras dalam sebuah adegan. Penggunaan kontras secera efektif dapat dikerjakan dengan menampilkan satu hal yang sangat berlawanan. Banyak pemeran yang terjebak untuk mencari motif atau alasan rasional dalam melakukan perubahan situasi atau emosi. Namun hal itu terkadang justru mengurangi atau melemahkan dramatika lakon.

Selain kontras, pengembangan teknik jeda dapat dilakukan dengan menggabungkan unsur karakter, situasi, dan emosi. Juga perlu diperhatikan, jeda dalam kaitannya dengan teknik pemanggungan yang digunakan oleh sutradara. Pemeran perlu mempelajari semua hal tersebut secara praktik. Latihan dilakukan dalam bentuk adegan yang di dalamnya memuat kemungkinan penggunaan teknik jeda.

F. Latihan/Evaluasi

Guna memantapkan pemahaman teknik jeda cobalah kerjakan soal latihan di bawah.

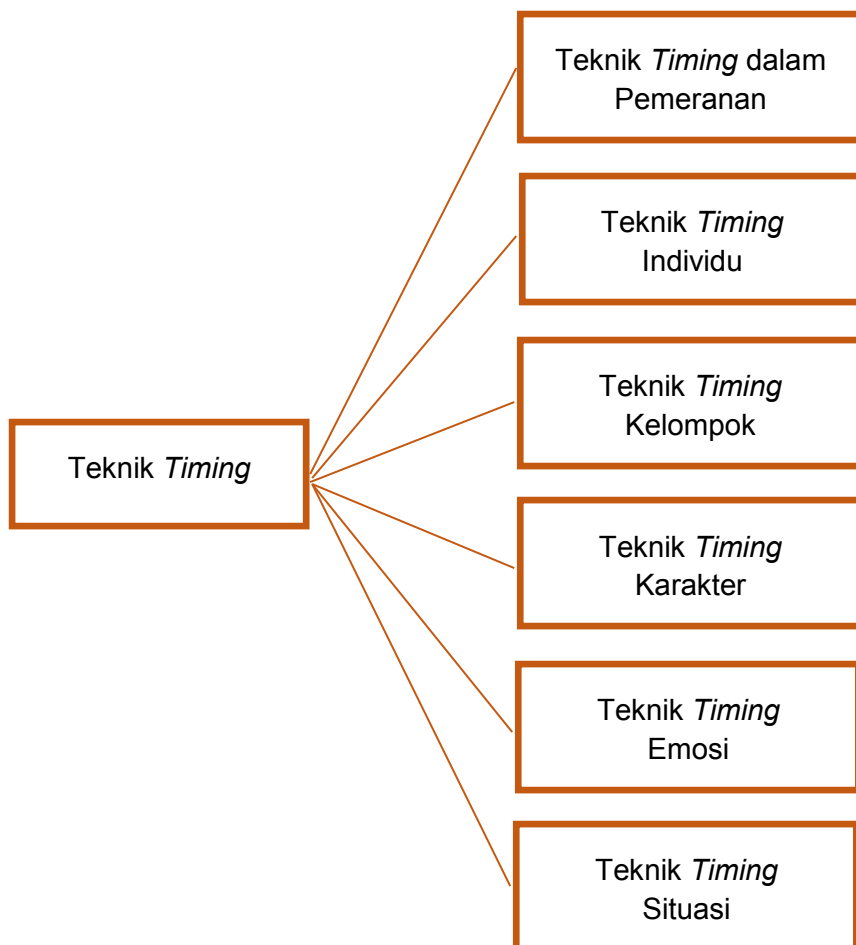
1. Jelaskan dengan singkat teknik jeda dalam pemeranan.
2. Jelaskan dengan singkat teknik jeda dalam karakter dan situasi
3. Jelaskan dengan singkat teknik jeda dalam karakter dan emosi
4. Jelaskan pengembangan teknik jeda yang mungkin dilakukan.

G. Refleksi

1. Manfaat apakah yang anda peroleh setelah mempelajari unit pembelajaran ini?
2. Apakah menurutmu unit pembelajaran ini benar menambah wawasan mengenai teknik jeda dalam pemeranan secara umum?
3. Bagaimana pendapat anda mengenai bentuk latihan teknik jeda?
4. Menurut anda, bisakah anda mengembangkan teknik jeda melalui karakter peran yang diberikan?

UNIT PEMBELAJARAN 2

TEKNIK *TIMING*

A. Ruang Lingkup Pembelajaran

B. Tujuan Pembelajaran

Setelah mempelajari unit pembelajaran 2 peserta didik mampu:

1. Menjelaskan teknik *timing* dalam pemeranan
2. Melakukan teknik *timing* individu
3. Melakukan teknik *timing* kelompok
4. Melakukan teknik *timing* dan karakter
5. Melakukan teknik *timing* dan emosi
6. Melakukan teknik *timing* dan situasi

Selama 24 Jam Pelajaran (6 minggu x 4 JP)

C. Kegiatan Belajar

1. Mengamati
   a. Mengamati penggunaan teknik *timing* dalam pementasan teater
   b. Menyerap informasi berbagai sumber belajar mengenai teknik *timing* dalam pemeranan

2. Menanya
   a. Menanya fungsi teknik *timing* dalam pemeranan
   b. Menanya penggunaan teknik *timing* yang tepat
   c. Mendiskusikan bentuk pelatihan teknik *timing* dalam adegan

3. Mengeksplorasi
   a. Melatihkan berbagai macam teknik *timing* individu maupun kelompok dalam karakter berbeda
   b. Melatihkan berbagai macam teknik *timing* individu maupun kelompok dalam emosi berbeda
   c. Melatihkan berbagai macam teknik *timing* individu maupun kelompok dalam situasi berbeda
   d. Melatihkan berbagai macam teknik *timing* individu maupun kelompok dalam karakter, emosi, dan situasi berbeda

4. Mengasosiasi
   a. Membedakan teknik *timing* sesuai karakter
   b. Membedakan teknik *timing* sesuai emosi
   c. Membedakan teknik *timing* sesuai situasi

5. Mengomunikasi
    a. Menyajikan data ragam teknik *timing* terkait karakter, situasi, dan emosi dalam pemeranan
    b. Memperagakan ragam teknik *timing* (individu dan dalam kelompok) sesuai karakter, emosi dan situasi dalam adegan yang berbeda

D. Materi

1. Teknik *Timing* dalam Pemeranan

Timing dalam pemeranan tidak terkait dengan kecepatan seperti halnya dalam olah raga, melainkan ketepatan. Teknik *timing* adalah teknik ketepatan waktu antara aksi tubuh dan aksi ucapan atau ketepatan antara gerak tubuh dengan dialog yang diucapkan (Santosa, 2008: 340). Dalam konteks hubungan antara gerak dan ucapan ada tiga macam *timing*. Pertama, gerakan dilakukan sebelum ucapan. Ke dua, gerakan dilakukan sambil mengatakan ucapan. Ke tiga, gerakan dilakukan setelah ucapan (Rendra, 2013: 43).

Rendra menjelaskan bahwa *timing* semacam itu mempunyai akibat yang khusus. Ia bisa dipakai untuk memberikan tekanan atau menghilangkan tekanan. Ada dua akibat yang bisa ditimbulkan dari fungsi ini. Pertama, apabila gerakan itu erat sekali berhubungan dengan kata yang diucapkan, tetapi dengan jarak antara seketika, maka efeknya akan lebih memberikan tekanan kepada kata yang diucapkan. Ke dua, apabila gerakan dilakukan sementara kata diucapkan, maka pemain yang melakukan hal itu akan lebih banyak mendapatkan tekanan pada emosi, dan juga ia akan lebih menonjol diantara pemain lain di atas pangung, tetapi kata-kata yang ia ucapkan kurang mendapat tekanan atau dalam banyak hal menjadi tidak penting lagi artinya. Selain itu, *timing* bisa pula dipakai untuk menjelaskan alasan suatu perbuatan, apabila satu gerakan dilakukan sebelum atau sesudah kata-kata diucapkan (Rendra, 1985: 35).

Gambar 6. Pemeran harus memperhatikan ketepatan antara gerak dan kata-kata yang diucapkan

Apa yang disampaikan Rendra di atas lebih mengarah kepada tindakan fisik terkait aksi yang dilakukan. *Timing* digunakan untuk menegaskan (menekankan) ucapan, emosi atau motif yang mendasari sebuah perbuatan. Sebuah gerakan yang dilakukan langsung setelah satu kata terucap dapat diartikan sebagai penegasan kata tersebut sebagaimana dalam cuplikan adegan di bawah ini.

PADA SEBUAH PERTEMUAN

Arja : Daryat, apa yang akan kau katakan sekarang?

Daryat : Ehh.. begini pak. Sewaktu saya mengerjakan penggalian saya... ehh.. saya...

Arja : Anda mengapa, hmm? Katakan saja!

Daryat : Saya.. ehhh... bagaimana ya.. emm, maksudnya.. waktu itu saya...

Arja : Daryat! Aku tidak suka kau berbelit-belit semacam itu. Sekarang katakan saja dengan singkat, apakah kau berhasil menemukan harta itu?

Daryat : Saya.. ehh..

Arja : Anda gagal kan? Iya Kan?!

Daryat : Eh.. iya pak.

Arja : Daryat! Pergi anda sekarang dan jangan datang kembali ke sini! (MENGGERAKKAN TANGAN MENGUSIR)

Gerakan tangan seketika yang dilakukan oleh Arja setelah ia selesai berucap merupakan penegasan dari kalimat “Pergi anda sekarang dan jangan datang kembali ke sini!”. Arja mengusir Daryat karena tidak berhasil melakukan sebuah pekerjaan. Gerak ini sangat mendukung makna ucapan atau tekanan kata dalam kalimat dan harus dilakukan dalam jarak antara yang seketika. Jika Arja menggerakkan tangannya setelah beberapa saat, maka penekanan atau penegasan yang dilakukan kurang kuat.

Penegasan kata yang dilakukan Arja akan berubah menjadi penegasan emosi jika yang dilakukannya sebagai berikut.

Arja : Daryat! (MENENDANG KURSI) Pergi anda sekarang dan jangan datang kembali ke sini! (KEMBALI MENENDANG KURSI)

Gerakan menendang kursi tidak ada kaitan atau berbeda artinya dengan kata “pergi”, namun menggambarkan kemarahan pada diri Arja karena Daryat gagal dalam pekerjaannya. Jika gerakan tangan dalam contoh adegan pertama lebih menekankan pada tindak pengusiran yang dilakukan Arja terhadap Daryat, maka gerakan menendang kursi pada contoh adegan berikutnya lebih menekankan kemarahan pada diri Arja. Namun, meskipun marah kata-kata yang diucapkan harus jelas terdengar.

Rendra menyampaikan, dalam hal gerakan yang dilakukan pada saat berbicara lebih menunjukkan sisi emosional, bukan menekankan kata, bisa terjadi pada saat-saat tertentu saja. Karena, kejelasan kata bagaimanapun juga harus tetap dijaga agar jelas maksudnya meskipun tidak mendapatkan penekanan. Oleh karena itu, dalam teknik ini ketepatan antara gerakan dan emosi harus terjadi. Sebab, banyak sekali pemeran yang ketika beraksi selalu menggerakkan anggota tubuh namun tanpa makna atau penekanan khusus. Akibatnya, kata yang diucapkan tanpa tekanan dibarengi gerakan penggambaran emosi yang

kabur sehingga menjadikan aksi tiada arti. Perhatikan cuplikan adegan di bawah.

Seseorang : (SAMBIL MENGIBAS-IBASKAN TA-NGANNYA) Ahh.. sudah sudah! (SAMBIL MENGIBASKAN TANGANNYA) Semua tidak ada yang becus!. Anda! (SAMBIL MENUNJUK), juga anda! (SAMBIL MENUNJUK), dan kalian semua (SAMBIL MEMBUKA TANGAN) tidak becus! (SAMBIL MENGGERAKKAN TANGAN KE KANAN DAN KE KIRI) Akulah yang memimpin sekarang (SAMBIL MENEPUK DADA), ya... aku!! (SAMBIL MENEPUK DADA)

Adegan di atas menunjukkan bahwa, gerakan yang dilakukan tokoh lebih menggambarkan emosi daripada kata yang diucapkan. Hal ini bisa terjadi karena kata atau kalimat yang dilontarkan tidak panjang dan berulang-ulang sehingga gerakan yang dilakukan ketika ia berbicara lebih mudah ditangkap oleh mata penonton. Kondisi seperti inilah yang dimaksudkan oleh Rendra. Teknik *timing* lebih menekankan emosi melalui gerakan yang dilakukan ketika berbicara.

Akan tetapi dalam kondisi atau peristiwa yang lain banyak gerak yang dilakukan oleh tokoh peran tidak harus melemahkan makna kata. Dalam kehidupan sehari-hari sering kita jumpai orang-orang yang berbicara sambil mengerjakan sesuatu. Pada saat itu baik gerak atau ucapan sama-sama mendapatkan tekanan. Artinya, apa yang diucapkan harus jelas terdengar dan dipahami oleh lawan bicara sementara pekerjaan yang dilakukan tetap berjalan. Baru pada hal tertentu, penekanan bisa dilakukan baik melalui kata-kata, gerakan, atau kata dan gerak secara bersama-sama. Untuk penekanan semacam ini, teknik *timing* harus dibarengi dengan jeda. Perhatikan cuplikan adegan di bawah.

SARMI DAN MURNI SEDANG BERCAKAP-CAKAP SAMBIL MENYULAM.

Sarmi : (SAMBIL TERUS MENYULAM) Mur, hari Sabtu kemarin anda pergi kemana?

Murni : (SAMBIL TERUS MENYULAM) Biasa Mi, aku pergi ke rumah Darsih. Soalnya kan dia minta diajari menyulam. Ya hitung-hitung daripada nganggur.

Sarmi : (SAMBIL TERUS MENYULAM) Lho? Bukankah ia sekarang sudah bekerja di kantor?

Murni : (SAMBIL TERUS MENYULAM) Memang. Tapi katanya untuk mengisi waktu luang sekalian mengembangkan diri. Siapa tahu satu saat nanti bisa menghasilkan tambahan ekonomi katanya.

Sarmi : (SAMBIL TERUS MENYULAM) Darsih itu orangnya memang tekun. Waktu sekolah dia juga rajin. Hari-harinya dihabiskan untuk belajar. Karena itu pula sampai sekarang ia belum punya pasangan.

Murni : (SAMBIL MENYULAM) Tapi sekarang lain Mi. (MENGHENTIKAN SULAMANNYA) Anda tahu tidak, Darsih sudah punya pacar sekarang.

Sarmi : (MENGHENTIKAN SULAMANNYA) Benar begitukah? (MENDEKAT KE MURNI) Trus siapa pacarnya?

Cuplikan adegan di atas menggambarkan bahwa ketika berbicara, Sarmi dan Murni sambil terus menyulam. Pada kondisi ini tidak ada yang ditekankan secara khusus baik gerak maupun dialog. Semua harus dilakukan dengan jelas. Gerak menyulam yang dilakukan sebagai identifikasi bahwa Sarmi dan Murni adalah penyulam. Sementara percakapan yang dilakukan keduanya merupakan pengenalan atau pemaparan tokoh Darsih kepada penonton. Kedua hal ini, baik identifikasi diri Sarmi dan Murni serta informasi diri mengenai siapa itu Darsih sangatlah penting. Oleh karena itu, gerak menyulam dan dialog harus sama-sama jelas.

Penekanan kata baru terjadi ketika Murni memberitahukan bahwa Darsih sudah punya pacar. Untuk memberikan tekanan betapa penting informasi itu, Murni menghentikan sulamannya. Demikian pula dengan Sarmi, ia pun menghentikan sulamannya untuk menegaskan bahwa informasi itu memang penting. Ketika kemudian Sarmi mendekatkan diri ke Murni dan menanyakan siapa pacar Darsih, ini memberikan tanda bahwa apapun jawaban dari Murni sangatlah penting karena akan mengubah status Darsih. Lebih penting lagi adalah siapa pacar Darsih.

Timing yang dilakukan Murni dan Sarmi dalam hal ini didasari oleh alasan tertentu. Murni punya alasan ingin memberitahu Sarmi yang

memang ingin mengetahuinya. Jadi selain untuk menekankan kata yang diucapkan, *timing* dalam adegan ini berfungsi untuk menjelaskan alasan dari sebuah perbuatan. Paling penting adalah *timing* ketika Murni menghentikan kegiatan menyulam dan menyampaikan informasi dan ketika Sarmi menghentikan kegiatan menyulam untuk mendapatkan informasi. Kedua hal ini harus dilakukan pada saat yang, tepat sehingga informasi lanjutan yang akan diberikan Murni kepada Sarmi membangkitkan rasa ingin tahu.

Ketika *timing* yang dilakukan tepat, maka apa yang dikatakan Murni berikutnya dapat mengubah kondisi yang telah dibangun sebelumnya. Jika Murni mengatakan dengan berbisik dan kemudian Sarmi berteriak kaget, maka bisa dipastikan ada situasi tak terduga sebelumnya yang telah terjadi. Artinya, pacar Darsih adalah orang yang sama sekali tidak diperhitungkan akan menjadi pacar Darsih. Jika Murni mengatakan dengan nada datar, ekspresi yang biasa saja dan ekspresi Sarmi juga biasa saja, maka apa yang dikatakan oleh Murni hanya menjadi informasi tambahan semata. Artinya tidak ada yang istimewa mengenai siapa pacar Darsih. Jika Murni pada akhirnya mengatakan dengan pelan bahwa ia sebenarnya juga tidak tahu, maka kondisi akan cair dan berubah menjadi komik. Intinya, *timing* menentukan kelanjutan dari peristiwa yang dilakoni pemeran. Semakin tidak tepat *timing* semakin tidak menarik kelanjutan cerita yang dilakonkan.

Aksi pemeranan sangat terkait dengan konteks. Jadi, untuk melatihkan *timing* dalam fungsi penekanan kata dan emosi serta sebagai landasan dasar satu aksi, bukan hanya gerak dan kata semata yang perlu diperhatikan tetapi juga konteks. Dalam naskah lakon konteks peristiwa dan kondisi tokoh telah diberikan oleh penulis baik melalui keterangan maupun tersurat dalam dialog. Oleh karena itu, mempelajari naskah lakon tidak hanya dengan membaca dialog tokoh peran yang akan dimainkan. Semua hal terkait tokoh peran harus dipelajari.

2. Teknik *Timing* Individu

Teknik *timing* individu dilakukan seorang pemeran baik ketika berperan sendiri, berpasangan, atau berkelompok. Semua teknik *timing* dalam pemeranan dapat diterapkan dalam teknik *timing* individu. Namun secara khusus, teknik *timing* individu diterapkan dengan lebih memperhatikan kondisi dan konteks yang melingkupi karakter tokoh peran.

Stanislavski mengemukakan enam (6) pertanyaan dasar dalam mempelajari naskah lakon untuk dapat mengungkapkan kondisi yang telah diberikan penulis. Enam (6) pertanyaan dasar tersebut adalah siapa, kapan, dimana, mengapa, apa alasannya, dan bagaimana. Jawaban dari enam (6) pertanyaan ini telah mencakup keseluruhan informasi yang perlu didapatkan dan secara bertahap akan mengubah fokus perhatian pemeran dari teks tertulis menuju imajinasi tokoh peran yang akan dimainkan serta interaksi dengan tokoh lain dalam peristiwa lakon (Merlin, 2010: 101-102). Semua informasi yang didapatkan akan membantu pemeran dalam melakukan teknik *timing* terkait gerakan dan ucapan tokoh yang dimainkan.

Gambar 7. *Timing* individu dilakukan sesuai kondisi dan konteks

Karakter dan kondisi yang melingkupi akan menentukan tepat tidaknya *timing* aksi yang dilakukan. Dalam naskah lakon, hanya sedikit yang tertulis secara jelas dalam bentuk keterangan mengenai kondisi ini. Selebihnya harus dianalisis sendiri melalui baris kalimat dialog tokoh peran. Baris kalimat dialog jika dicermati akan memberikan informasi kondisi fisik dan kejiwaan tokoh peran ketika berada dalam satu adegan tertentu dan berhubungan dengan karakter lain.

Kalimat “Saya tidak apa-apa” bisa saja berarti memang tidak tejadi apa-apa atau menunjukkan rasa ketakutan, kesedihan, ketertekanan dan atau situasi yang lain. Jika seorang pemeran tidak tepat dalam menangkap maksud kalimat itu, maka teknik *timing* yang dilakukan akan

menjadi tidak tepat. Akhirnya apa yang diharapkan oleh cerita menjadi kabur maknanya. Perhatikan contoh di bawah.

A MENGAJAK B MASUK KE DALAM SEBUAH RUANGAN YANG TEMARAM.

A : (BERTANYA PENUH SELIDIK) Apakah merasa ada yang aneh dengan ruangan ini?

B : Ah, tidak. Tidak ada apa-apa. Biasa-biasa saja rasanya.

A : Kalau begitu, bisa segera kita selesaikan urusan ini?

B : Hmm... Baiklah. Kita bereskan urusan ini kalau begitu.

A : Ya. (MELANGKAH MASUK KE DALAM SEBUAH KAMAR)

Jika kalimat jawaban diucapkan oleh B atas pertanyaan A pada permulaan dialog dilakukan dengan gerak tangan terbuka dan tersenyum lebar, maka memang ia merasa tidak aneh dengan ruangan tersebut. Namun jika ia mengucapkan dengan tangan tertutup setelah didahului jeda sebentar, maka ia merasa bahwa memang ada yang aneh dari ruangan tersebut. Nah, telaah semacam ini masih sebatas telaah dialog semata dan belum menyentuh kondisi tokoh A dan B secara keseluruhan.

Kejadian secara jelas diantara A dan B dapat diketahui, jika bisa menjawab enam (6) pertanyaan dasar Stanislavski di atas. Siapakah A dan B? Jawaban dari pertanyaan ini tidak hanya akan mengarahkan kita pada siapa sosok A dan B secara fisik, kejiwaan dan sosial semata namun juga hubungan pribadi antara A dan B. Untuk lebih jelasnya perlu dijawab semua pertanyaan dasar tersebut berdasarkan contoh dialog A dan B. Di bawah ini adalah perumpamaan informasi yang didapatkan dari 6 pertanyaan dasar menurut Stanislavski.

a. Siapa A dan siapa B?
    1) A adalah seorang penjahat kambuhan yang kerjanya mencuri barang-barang antik
    2) B adalah orang kaya yang suka membeli barang-barang antik hasil curian
b. Kapan peristiwa itu terjadi?
    Peristiwa terjadi pada malam hari

c. Dimana peristiwa itu terjadi?
   1) Peristiwa terjadi di sebuah ruang dalam gedung yang tidak terpakai
   2) Lokasi gedung sengaja tidak diberitahukan

d. Mengapa peristiwa itu terjadi?
   1) A membutuhkan uang dan mencuri adalah pekerjaannya
   2) B membutuhkan barang-barang antik dengan harga yang murah meskipun ilegal

e. Apa alasannya?
   1) A perlu menghidupi keluarga dan anak buahnya, sementara keahlian lain selain mencuri tidak punya
   2) B memesan barang antik pada A meskipun ilegal namun berharga murah dan bisa menaikkan status sosial di mata masyarakat

f. Bagaimana kejadian peristiwa itu?
   1) A mendapatkan barang dengan mencuri
   2) A menghubungi B jika barang sudah didapatkan
   3) A dan B menyepakati tempat untuk bertransaksi
   4) Transaksi diadakan di tempat yang jauh dari keramaian

Informasi yang didapatkan dari pertanyaan di atas memberikan gambaran jelas kondisi A dan B. Oleh karena itu, teknik *timing* yang dilakukan kedua karakter dapat ditentukan dengan lebih mudah. Apakah gerakan mendahului, berbarengan, atau setelah ucapan. Juga bisa ditentukan bahwa gerakan yang dilakukan sebagai penanda atau penjelasan alasan perbuatan tertentu. Semua jenis teknik *timing* bisa dilakukan pemeran tokoh A dan B atas dasar logika dari kondisi yang ada dan menyelimuti para tokoh tersebut.

Teknik *timing* individu sangat luwes dilakukan, sehingga telaah atas 6 pertanyaan dasar tidak boleh diabaikan. Misalnya, apa yang tertuang pada perumpamaan di atas tidak dipahami oleh pemeran, maka bisa saja aksi yang dilakukan A dan B tidak mendukung situasi peristiwa. Gerak dan ucapan pemeran tidak hanya terkait dengan karakter peran yang diperankan, tetapi merupakan bagian dari cerita yang terhubung dari awal sampai akhir. Jika maksud satu perstiwa tidak tertangkap dengan jelas secara menyeluruh, maka akan mempengaruhi peristiwa berikutnya.

Contoh dalam cuplikan dialog di atas jelas tergambarkan bahwa A dan B sudah saling kenal dan sering bertransaksi secara sembunyi-sembunyi. Mereka melakukan perdagangan ilegal lokasi transaksi berada di gedung tak terpakai pada malam hari. Secara logis, gerak dan ucapan tokoh A dan B harus menggambarkan kondisi ini. Meskipun mereka melakukan dengan yakin, karena sudah menjadi kebiasaan, namun unsur kecurigaan dan kehati-hatian harus dinampakkan. Teknik *timing* yang dilakukan dalam keadaaan ini mau bagaimanapun bisa, namun situasi tersebut harus terwujud dengan baik. Di sinilah peran penting telaah adegan dengan 6 pertanyaan dasar terkait teknik *timing* individu.

3. Teknik *Timing* Kelompok

Semua teknik *timing* individu dapat diterapkan dalam teknik *timing* kelompok. Peran kelompok dalam sebuah lakon biasanya tidak dalam waktu lama kecuali koor. Dari semua jenis *timing* yang diutarakan Rendra, mungkin hanya gerakan bersamaan dengan ucapan yang paling banyak digunakan dalam teknik *timing* kelompok. *Timing* inipun hanya berfungsi sebagai penegas kalimat yang sebelumnya diucapkan pemeran lain. Perhatikan contoh di bawah.

DI DALAM SEBUAH PERTEMUAN AGUNG. RAKYAT BERKUMPUL DI ALUN-ALUN. RAJA DATANG DISERTA PARA PUNGGAWANYA. BEGITU MELIHAT SANG RAJA KONTAN SEMUA RAKYAT MENYAMBUT DENGAN PENUH SEMANGAT.

Rakyat : Panjang umur sang Raja! Panjang umur sang Raja! Panjang umur sang Raja!!

RAJA BERDIRI DI PODIUM. MENGANGKAT TANGAN, SEMUA RAKYAT DIAM.

Raja : Salam sejahtera rakayatku semua!!

Rakyat : Salam sejahtera sang Raja!!

Raja : Pada hari yang berbahagia ini, pada suasana yang cerah ini, dan pada saat penuh berkah kemenangan ini, aku umumkan bahwa pajak bumi selama setahun dihapuskan!!

Rakyat : Hidup sang Raja! Hidup sang Raja!!

Kelompok rakyat dalam adegan di atas melakukan aksi sebagai penegasan atas apa yang dilakukan oleh sang Raja. Dalam kondisi seperti ini, teknik *timing* yang dilakukan oleh kelompok rakyat adalah melakukan gerakan berbarengan dengan ucapan. Jadi, emosi kelompok rakyat terhadap sang Raja lebih dikedepankan. Kata-kata atau kalimat yang diucapkan memang menjadi tidak penting karena hanya berupa kalimat pendek dan diulang-ulang. Selain itu, kalimat hanyalah penegas sebagai reaksi dari apa yang dilakukan atau diucapkan sang Raja.

Gambar 8. *Timing* kelompok dalam bergerak

Teknik *timing* kelompok seperti di atas merupakan hal yang paling umum dilakukan. Mengingat peran kelompok dalam sebuah lakon terkadang dibutuhkan sebagai penegas semata. Hal yang paling perlu mendapatkan perhatian adalah *cue* atau tanda untuk memulai aksi bersama tersebut. *Cue* harus dipahami dengan baik sehingga ketika melakukan aksi, kebersamaan gerak dan ucapan itu benar-benar terlihat.

Timing kelompok dilakukan dalam jarak antara yang pendek. Artinya, begitu ada *cue* serta merta aksi dilakukan. Hal inilah yang menarik dari *timing* kelompok, karena mampu mendukung situasi yang dikehendaki dalam adegan yang dilangsungkan. Pada setiap adegan yang menyertakan kelompok, gambaran semangat atau situasi harus terlihat jelas dan diwujudkan oleh semua pemeran yang ada dalam kelompok.

Intensitas harus terjaga, sebab jika tidak, maka adegan akan berjalan hambar dan situasi tidak terbangun.

Contoh: dalam cuplikan adegan di atas dikehendaki kelompok rakyat selalu mengelu-elukan sang Raja penuh semangat. Dengan demikian kalimat “Panjang umur sang Raja!” harus dilakukan secara berulang, keras, serentak, dan semangat. Jika kelompok rakyat kehilangan semangat sehingga kalimat yang diucapkan kehilangan tenaga, maka situasi yang diharapkan tidak akan muncul bahkan bisa berakibat memperburuk situasi adegan.

Timing yang diterapkan dalam kelompok koor atau paduan suara berbeda. Gerakan yang dilakukan memang bisa saja berbarengan dengan kalimat yang diucapkan namun tidak dalam rangka sekedar menampilkan emosi. Gerakan itu dilakukan untuk memperkuat kalimat-kalimat yang diucapkan. Jadi, eksistensi atau keberadaan kalimat jauh lebih penting. Hal ini terjadi karena koor tampil dalam waktu cukup lama atau bahkan menjadi bagian penting dari bangunan lakon yang ditampilkan.

Teater presentasional model Yunani Kuno sering menampilkan koor semacam ini. Di sini koor memiliki peran khas. Terkadang ia hadir memberikan informasi naratif kepada penonton namun juga terkadang memberikan ilustrasi situasi atau bahkan mewakili pikiran atau perasaan tokoh peran dalam lakon. Di bawah adalah cuplikan adegan lakon *Antigone* karya Sophokles yang menampilkan koor atau paduan suara di dalamnya.

PARADOS

PEMIMPIN PADUAN SUARA
Akibatnya lewat sudah….

PADUAN SUARA
Hati yang berdarah, barisan argos kalah
Kuda mereka resah, membawa hati yang patah

PEMIMPIN PADUAN SUARA
Dengan Polyniecies mereka bersekutu, pendekar putra Oidipus itu
Bagaikan rajawali menyerbu, sayap terpentang dan menderu
Darah dicakar napas memburu, menggempur Thebes kotaku!

PADUAN SUARA
Tapi Thebes bagaikan ular, mendesis dan menjalar, membela gerbang yang dibakar

PEMIMPIN PADUAN SUARA
Zeus, sang dewata diraja, membenci insane yang deksura
Ia yang ingin berkaok jaya ditembok kota, disambar hancur oleh kilatnya

PADUAN SUARA
Hangus dijilat lidah api, terhempas ke bumi

PEMIMPIN PADUAN SUARA
Kutukan dahsyat dari Zeus sang dewata
bertubi-tubi datangnya, menimpa pada lawan kita

PADUAN SUARA
Tujuh pendekar menyerang tujuh gerbang
Kita usir, kita kejar, kita tombak, kita pedang

PEMIMPIN PADUAN SUARA
Bertumpuk-tumpuk senjata mereka tinggalkan
beserta budak belian dan kereta, menjadi sajian dewata kita

PADUAN SUARA
Dan, nun digerbang utara, eteocles dan Polyneicies; dua bersaudara saling bertanding mengarah nyawa dan gugur dua-duanya

PEMIMPIN PADUAN SUARA
Tapi kini lewatlah sudah….
Kemenangan telah berada di tangan. Sekarang kita menari, menari

Adegan parados di atas jelas memunculkan koor secara khusus. Koor menjadi bagian penting sebagai penyampai informasi cerita sekaligus sebagai masyarakat. Secara sederhana, dalam drama Antigone di atas, kedudukan koor setara dengan tokoh peran, hanya peran ini dimainkan berkelompok. Oleh karena itu, perlakuan *timing* untuk koor berbeda dengan *timing* untuk kelompok pemeran seperti disebutkan sebelumnya. Kejelasan makna ucapan yang disampaikan koor menjadi sesuatu yang perlu mendapatkan perhatian. Dengan demkian, pola latihan lebih intens dan dapat dikombinasikan dengan pendekatan latihan teknik *timing* individu.

4. Teknik *Timing* dalam Karakter

Penerapan *timing* dalam karakter tidak banyak berbeda dari apa yang dijelaskan Rendra mengenai gerak dan ucapan pemeran ketika beraksi. Dari tiga jenis teknik *timing* dipisahkan menjadi dua yaitu, gerak yang diucapkan sebelum atau sesudah ucapan, dan gerak yang dilakukan bersamaan dengan ucapan. Karakter tokoh yang lebih emosional, dominan, kuat, dan ambisius digambarkan dengan lebih banyak melakukan gerakan bersamaan dengan ucapan. Sementara karakter yokoh yang inferior, lemah atau biasa-biasa saja secara watak digambarkan dengan melakukan gerakan sebelum atau sesudah ucapan.

Namun, perlu dicermati bahwa gerakan yang dilakukan tokoh berwatak emosional dan ambisius berupa gerak besar, tegas, cepat, dan sering dilakukan. Sedangkan gerak kecil dan kurang tegas meskipun dilakukan bersamaan dengan ucapan belum tentu menggambarkan watak tokoh emosional dan ambisius tersebut. Jadi, selain keterkaitan antara gerak dan ucapan perlu diperhaitkan bentuk dan sifat gerakan yang dilakukan tokoh peran ketika berbicara.

Gambar 9. *Timing* dalam karakter

Pendalaman karakter atau watak tokoh, dapat dilakukan dengan pemeran mencobakan ketiga jenis teknik *timing* tersebut. Akan tetapi semua dilakukan pada saat yang tepat, sehingga mampu menegaskan watak tokoh yang diperankan. Seorang tokoh protagonis dalam sebuah lakon tidak selamanya berjalan lurus atau tidak mengalami perubahan watak, demikian pula dengan tokoh antagonis. Sehingga, ketiga jenis teknik *timing* yang disebutkan Rendra dapat dipergunakan namun dengan intensitas yang berbeda-beda. Kata kunci latihan adalah intensitas penggunaan ucapan dan gerakan itu. Perhatikan contoh cuplikan adegan lakon *Arwah-arwah* karya WB. Yeats terjemahan Suyatna Anirun di bawah.

ORANG TUA	:	Tapi ada beberapa yang tidak peduli pada apa yang hilang atau pada apa yang ada. Arwah-arwah dari alam barzah yang kembali ke rumah dan tempat yang mereka kenal.
PEMUDA	:	Kau sedang melantur lagi!
ORANG TUA	:	Untuk merasakan lagi dosa-dosa mereka. Tidak sekali tapi berulang-ulang. Akhirnya mereka tahu akibat dari dosa-dosa itu. Atas orang lain ataupun atas dirinya sendiri. Atas orang lain, orang lain bisa menolong. Tapi kalau atas dirinya sendiri tak ada pertolongan kecuali atas diri sendiri dan pada belas kasihan Tuhan.
PEMUDA	:	Cukup sudah! Bicaralah pada burung-burung kalau kau harus bicara juga!
ORANG TUA	:	Berhenti! Duduk di situ! Itulah rumah dimana aku dilahirkan.
PEMUDA	:	Rumah tua yang terbakar itu?
ORANG TUA	:	Ibuku atau nenekmu memiliki tanah di daerah ini. Kandang-kandang anjing dan kuda. Ia punya kuda di ladang ternak dan disana bertemu dengan ayahku, budak di kandang kuda. Saling pandang, lalu mereka kawin. Tapi kemudian ibuku tak mau mengenalnya lagi.
PEMUDA	:	Apa yang benar dan apa yang salah? Kakekku mendapatkan gadisnya beserta uangnya.

ORANG TUA : Ayahku memboroskan semua milik ibuku. Ibuku tak pernah tahu yang terjelek karena ia meninggal waktu melahirkan aku. Tapi sekarang ia tahu semuanya karena ia telah mati. Orang-orang besar hidup dan mati di rumah ini. Patih-patih, Demang-demang dan Hakim-hakim, Punggawa-punggawa dan perwira yang dulu bertempur di semenanjung dan muara. Mereka yang telah pergi dengan tugas pemerintah pulang untuk mati atau datang dari seberang tiap awal musim kemarau untuk meninjau bunga-bunga di bulam Mei dalam taman. Mereka mencintai pohon-pohon yang ditebang ayahku untuk membayar kekalahan di meja judi atau dengan kuda, minuman atau perempuan. Mereka mencintai semua lorong yang ada di rumah ini. Membinasakan rumah dimana orang-orang besar menjadi dewasa, kawin dan meninggal. Kunyatakan disini, telah berlangsung suatu kejahatan yang laknat!

PEMUDA : Wah, tapi kau beruntung. Pakaian mewah, mungkin kuda gagah untuk ditunggangi.

ORANG TUA : Supaya aku tidak lebih unggul darinya, ayahku tidak pernah mengirim aku ke sekolah. Tapi masih ada orang yang cinta karena aku juga anak ibuku. Istri penjaga mengajar aku membaca, Pak Padri mengajar aku bahasa. Banyak buku-buku berharga dengan jilidan mewah abad lalu. Buku-buku modern dan kuno. Beribu-ribu buku.

PEMUDA : Dan aku kau beri pendidikan apa?

Cuplikan lakon di atas menggambarkan bahwa tokoh Orang Tua adalah antagonis dan Pemuda adalah protagonis. Orang Tua digambarkan sebagai orang yang emosional, posesif, dan tidak mau kalah. Sementara Pemuda adalah orang yang ingin tahu, rasional tapi sedikit rapuh. Dalam perwujudan pemeranan tidaklah kemudian ketika Orang Tua berbicara selalu dibarengi gerak dan Pemuda selalu bergerak sebelum atau sesudah bicara.

Pada saat tertentu Pemuda melakukan teknik *timing* seperti apa yang dilakukan Orang Tua, demikian pula sebaliknya. Namun, intensitas,

bentuk, dan besaran gerak berbeda. Juga dalam kaitan dengan kemudian setiap ucapan Orang Tua hanya sekedar menampilkan emosinya semata hanya karena dibarengi dengan gerak. Tetapi justru gerak yang dilakukan lebih menegaskan kalimat yang diucapkan.

Perhatikan kalimat dialog, “Berhenti! Duduk di situ! Itulah rumah dimana aku dilahirkan”, yang disampaikan Orang Tua kepada Pemuda. Pada saat ia mengatakan, “Berhenti! Duduk di situ!”, mungkin *timing* jenis gerakan dan ucapan dilakukan secara bersamaan bisa diterapkan. Namun bukan dalam rangka menampilkan sisi emosi tetapi menegaskan maksud perkataan tersebut. Sementara pada saat berkata, “Itulah rumah dimana aku dilahirkan”, *timing* jenis gerakan dilakukan sebelum atau sesudah ucapan bisa diterapkan.

Demikian pula dengan tokoh Pemuda. Pada satu saat ia berperan seperti orang yang ingin tahu dan berwatak lurus sehingga *timing* bergerak sebelum dan setelah ucapan dapat diterapkan. Namun manakala ia berada dalam kondisi marah sesaat, ia bisa melakukan gerakan dan ucapan dalam waktu bersamaan. Pada dialog, “Cukup sudah! Bicaralah pada burung-burung kalau kau harus bicara juga!”, dapat dilakuan bersamaan antara gerak dan ucapan. Tapi dalam dialog, “Rumah tua yang terbakar itu?”, gerakan dilakukan sebelum atau sesudah diucapkan bisa diterapkan.

Teknik *timing* pada karakter seperti cuplikan lakon di atas perlu banyak dilakukan. Kembali pada makna dasar, bahwa teknik *timing* diukur berdasar ketepatan aksi atau ekspresi yang dilakukan. Oleh karena itu, pelatihan *timing* dalam karakter terkait gerakan dan ucapan dilakukan untuk mencari ketepatan aksi. Lebih baik jika latihan dilakukan minimal dua (2) orang pemeran, sehingga ketepatan dapat dirujuk berdasar aksi-reaksi yang terjadi.

5. Teknik *Timing* dalam Emosi

Penerapan teknik *timing* dalam emosi bertujuan untuk menegaskan emosi tokoh peran. Dalam khasanah teater modern, tokoh peran dalam lakon dapat memiliki sifat *round character* atau mengalami perubahan karakter (emosi) dalam perjalanan cerita. Perubahan karakter atau emosi harus dimunculkan dengan baik sehingga penonton memahami kondisi kejiwaan tokoh peran dalam setiap adegan yang dilakoni. Berbeda dengan drama kovensional dimana tokoh peran berkarakter datar atau

tidak memiliki perubahan karaker dalam perjalanan cerita. Oleh karena itu, karakter dalam drama atau teater modern lebih kompleks sifatnya.

Berdasarkan kompleksitas karakter tokoh, peran *timing* dalam emosi menjadi sangat penting. Seorang tokoh pada adegan tertentu bisa memiliki emosi tenang atau senang, tetapi dalam adegan lain berubah menjadi marah, cinta, atau ketakutan. Perubahan emosi dalam diri tokoh harus bisa dipahami penonton dan tidak boleh lepas dari karakter dasar, sehingga tetap nampak natural. Untuk itulah ketepatan pemeran dalam menampilkan ekspresi emosi tokoh peran sangat diperlukan.

Gambar 10. *Timing* dalam emosi

Kaitan gerak dengan ucapan, emosi dapat lebih ditampilkan melalui gerakan yang dilakukan bersamaan dengan ucapan. Di bawah disajikan contoh mengenai *timing* dalam emosi berdasarkan lakon *Pinangan* karya Anton Chekov saduran Suyatna Anirun. Pola komunikasi dan hubungan antar tokoh dalam lakon bertipe realis ini sangat menarik untuk dicermati dan baik digunakan sebagai bahan pelatihan. Sebagai awal pembahasan disajikan adegan yang menampilkan emosi senang antara Agus dan Rukmana.

AGUS : Begini soalnya... (MEMEGANG TANGANNYA SENDIRI) Aku mengunjungi Pak Rukmana Kholil yang

baik, karena ada satu permintaan. Sudah lebih satu kali aku merasa sangat beruntung telah mendapatkan pertolongan dari Bapak yang selalu boleh dikatakan ..., tapi aku, aku begitu gugup. Bolehkah aku minta segelas air, Pak Rukmana? Segelas air!

RUKMANA : (KESAMPING MENGAMBIL MINUMAN). Sudah tentu dia akan pinjam uang, tapi saya tidak akan memberinya. (KEPADA AGUS) Apa soalnya, Agus?

AGUS : Terima kasih, Pak Rukmana ... Maaf ... Pak Rukmana Kholil yang baik, aku begitu gugup. Pendeknya, tak seorang pun yang bisa menolong saya, kecuali Bapak. Meskipun aku tidak patut untuk menerimanya, dan aku tidak berhak mendapatkan pertolongan dari Bapak.

RUKMANA : Akh, Agus jangan bertele-tele, yang tepat saja, ada apa?

AGUS : Segera ... segera. Soalnya adalah: Aku datang untuk melamar putri Bapak.

RUKMANA : (DENGAN GIRANG) Anakku Agus, Agus Tubagus, ucapkanlah itu sekali lagi, aku hampir tidak percaya.

AGUS : Saya merasa terhormat untuk meminang ...

RUKMANA : Anakku sayang, aku sangat gembira, dan seterusnya... (MEMELUK) Aku sudah mengharapkannya begitu lama sekali. Memang itulah keinginku. Aku selalu mencintaimu, Agus. Seperti kau ini, anakku sendiri. Semoga Tuhan memberkati cinta kalian; cinta, kasih yang baik, dan seterusnya ... Aku selalu mengharapkan ... Mengapa aku berdiri di sini seperti tiang? Aku membeku karena girang, begitu bahagia seratus persen seluruh hatiku. Alangkah baiknya aku panggilkan Ratna. Dan seterusnya...

Pada mulanya, ada perasaan gugup dan ragu dalam diri Agus. Tapi kemudian ia merasa lega dan senang mampu mengutarakan maskud kedatangannya untuk meminang anak Rukmana. Perubahan emosi dari gugup ke senang harus ditampilkan dengan *timing* yang tepat apakah melalui gerakan dan ucapan, atau gerakan sebelum atau sesudah ucapan. Demikian pula ketika pada mula pertama Rukmana mencurigai

kedatangan Agus yang biasanya meminjam uang. Namun ternyata ia datang untuk melamar dan ini membahagiakan diri Rukmana.

Rasa senang yang diekspresikan Agus dan Rukmana tentu saja berbeda baik intensitas maupun wujud fisiknya. Hal ini terjadi karena latar belakang berbeda, baik latar sifat maupun motif rasa senang itu sendiri. Perubahan dari emosi awal ke emosi senang harus bisa dinampakkan. Hal ini berlanjut dengan perubahan emosi Agus dari rasa lega menuju cinta ketika dia dipertemukan dengan Ratna anak Rukmana. Agus dan Ratna memiliki rasa saling cinta namun selama ini belum terutarakan.

RATNA : Ooo ... Kau. Mengapa ayah mengatakan ada pembeli mau mengambil barangnya? Apa kabar Agus Tubagus?

AGUS : Apa kabar Ratna Rukmana yang baik?

RATNA : Maafkan bajuku jelek. Aku sedang mengiris buncis di dapur, mengapa sudah lama tak datang? Duduklah. (MEREKA DUDUK) Sudah makan? Mau rokok? Ini koreknya. Hari ini terang sekali sehingga petani-petani tak bisa bekerja. Sudah berapa jauh hasil panenmu? Sayang, saya terlalu serakah memotong tanaman. Sekarang aku menyesal karena aku takut busuk nantinya. Dan aku seharusnya menunggu. (MEMANDANG SEBENTAR) Eee ... apa ini? Begini nih baru ... Mau pergi ke mana, Agus? Huu ... kau kelihatan cakep sekarang. Ada apa?

AGUS : (GUGUP) Begini Ratna Rukmana yang baik. Sebabnya ialah: aku sudah memastikan bahwa ayahmu ingin agar kau mendengarkan langsung dari aku. Tentunya kau tak mengharapkan hal ini. Dan mungkin kau akan marah. Tapi, oh ... betapa dinginnya. (MINUM)

RATNA : Ada apa? (HENING)

AGUS : Baik. Akan kusingkat saja. Ratna Rukmana yang manis, bahwa sejak kecil aku mengenal kau dan keluargamu, almarhum bibiku dari suaminya, dari mana aku, seperti kau ketahui, diwarisi tanah dan rumah, selalu menaruh hormat dan menjunjung tinggi ayah dan ibumu. Dan keluarga Jayasasmita, ayahku, dan

keluarga Raden Rukmana, ayahmu, selalu rukun dan boleh dikatakan sangat intim. Terlebih-lebih lagi seperti kau ketahui, tanahku berdampingan dengan tanahmu, barangkali kau masih ingat Lapangan "Sari Gading" ku yang dibatasi oleh pohon-pohon...

Perasaan senang Agus berubah menjadi berbunga ketika ia melihat Ratna dan mengatakan bahwa Ratna adalah orang yang baik. Demikian pula Ratna yang merasa senang Agus datang karena lama sudah tidak berkunjung. Penggambaran emosi cinta kasih antara Agus dan Ratna berjalan di antara keraguan keduanya. Nah, rasa ragu-ragu ini pun harus dimunculkan.

Selain itu, Agus adalah orang yang mudah gugup, namun kegugupan Agus ketika berhadapan dengan Rukaman berbeda dengan ketika bersama Ratna. Dalam konteks *timing*, ketepatan ekspresi dalam gerak dan ucapan harus selaras dengan watak dasar tokoh seperti yang digambarkan dalam naskah lakon. Artinya, tidak bisa dibenarkan bahwa ekspresi emosi cinta antara satu tokoh dengan tokoh lain sama. Oleh karena itu, Agus meskipun senang atau cinta ia tetap menampakkan kegugupannya. Bahkah ketika pada akhirnya dia marah dan bersitgang dengan Ratna pun kegugupan itu harus tetap ditampilkan.

RATNA : Maaf, saya memotong. Kau katakan Lapangan "Sari Gading" apa benar itu milikmu?

AGUS : Ya, itu milikku.

RATNA : Jangan keliru. Lapangan "Sari Gading" adalah milik kami. Bukan milikmu.

AGUS : Tidak. Itu adalah milikku, Ratna Rukmana yang manis.

RATNA : Aneh aku baru mendengar sekarang betapa mungkin tanah itu tiba-tiba menjadi milikmu.

AGUS : Tiba-tiba jadi milikku? Ah, Nona ... Aku sedang berbicara tentang Lapangan "Sari Gading" yang terbentang antara Anyer dan Jakarta.

RATNA : Aku tahu, tapi itu adalah milik kami.

AGUS : Tidak, Ratna Rukmana yang terhormat. Kau keliru. Itu adalah milik kami.

RATNA : Pikirlah apa yang kau ucapkan, Agus Tubagus ... Sejak berapa lama tanah itu menjadi milikmu?

AGUS : Apa yang kaumaksud dengan “beberapa lama“? selamanya aku punya ingatan, tanah itu adalah milik kami.

RATNA : Mana bisa ... ?

Perasaan cinta yang baru saja muncul di antara keduanya tiba-tiba berubah menjadi pertengkaran. Perubahan serta merta ini tentu harus mampu ditampilkan dengan baik oleh pemeran. Bisa dibayangkan bagaimana ekspresi dan aksi tokoh Agus sejak ia bertemu dengan Rukmanan, Ratna, dan kemudian bersitegang. Kalau pemeran tidak baik dalam menerapkan *timing* bisa saja emosi yang ditampilkan Agus terkesan melompat karena tidak ada gradasi. Agar tidak melompat emosi-emosi itu, pemeran perlu berpegang pada watak dasar atau ciri fisik Agus yaitu, mudah gugup dan sesak nafas. Hal ini tergambar pada adegan ketika pertengkaran Ratna dan Agus memuncak.

AGUS : Kalau begitu menurut anggapanmu aku ini lintah darat? Chh, aku belum pernah merampas tanah orang lain, nona. Dan aku tidak bisa membiarkan siapapun juga menghina aku dengan cara yang demikian! (MINUM) Lapangan “Sari Gading“ adalah milik kami.

RATNA : Bohong! Akan kubuktikan. Hari ini akan kusuruh buruh-buruh kami memotong rumput di lapangan itu.

AGUS : Akan kulempar mereka semua keluar!

RATNA : Awas kalau kau berani!

AGUS : (MEMEGANG JANTUNGNYA) Lapangan “Sari Gading” adalah miliku.

RATNA : Jangan kau menjerit! Kau boleh berteriak-teriak dan kehilangan nafas karena marah bila di rumahmu sendiri. Tapi di sini kuminta jangan. Kuminta supaya kau mengerti adat.

AGUS : Kalau aku tidak sakit napas, nona. Kalau kepalaku tidak berdenyut-denyut, aku tidak akan berteriak-teriak

seperti ini. (BERTERIAK) Lapangan “Sari Gading“ milikkuI

RATNA : Punya kami!

AGUS : Punyaku!

RATNA : Kami!

AGUS : Punyaku! (RUKMANA KHOLIL MASUK)

Beberapa cuplikan adegan di atas jelas tergambar bahwa emosi Agus banyak mengalami perubahan dalam waktu singkat. Baru saja ia tenang kemudian senang, penuh cinta lalu marah-marah. Selain itu, ciri kejiwaan dan fisik Agus melengkapi setiap ekspresi yang dilakukan. Pemeran harus jeli memahami setiap detil perwatakan dan emosi tokoh yang akan diperankan.

Dituliskan di awal bahasan ini, bahwa pelatihan *timing* dalam emosi dilakukan dengan memperhatikan hubungan antarkarakter. Dalam konteks naskah lakon di atas, ekspresi atau aksi yang dilakukan Agus sangat terkait dengan Rukmana dan Ratna, demikian pula sebaliknya. Ketepatan atau *timing* seorang tokoh peran untuk menampilkan emosi sangat tergantung dari ekspresi atau emosi tokoh peran lain, hubungan ini tidak bisa dilupakan.

Pemeran yang hanya menampilkan emosi tokoh yang diperankan tanpa memperhatikan tokoh peran lain bisa jadi akan kehilangan *timing*. Pada akhirnya pemeran tersebut hanya berperan untuk dirinya sendiri dan lupa bahwa di dalam lakon tersebut ada tokoh peran lain. Jika ini terjadi, maka penonton hanya disuguhi pameran pemeranan tetapi tidak diberi kejelasan cerita lakon yang disampaikan. Untuk menghindari hal tersebut, latihan *timing* dalam emosi perlu dilakukan secara ansambel dan dengan berbagai variasi cerita atau adegan. Semua emosi harus dicobakan. Hubungan sebab-akibat timbulnya emosi harus pula dipelajari.

6. Teknik *Timing* dalam Situasi

Teknik *timing* dalam situasi lakon dapat diterapkan pada kondisi tertentu. Teknik ini diterapkan tidak hanya pada hubungan antar karakter tetapi juga berkaitan dengan elemen pendukung artistik. Ketepatan situasi adegan tidak hanya diwujudkan melalui laku aksi namun juga dekorasi,

pencahayaan, efek suara, ataupun ilustrasi suara. Pemeran harus memahami kondisi-kondisi seperti ini. Banyak pertunjukan yang kurang berhasil menampilkan situasi adegan karena elemen artistik tidak selaras dengan laku aksi para pemeran di atas pentas atau sebaliknya. Hal ini sangat merugikan pertunjukan.

Pemeran harus mempelajari elemen artistik pendukung pementasan. Semua yang dilatihkan bisa mengalami perubahan atau penyesuaian ketika elemen asrtistik pendukung ditambahkan. Banyak pemeran yang tampil dengan suara baik namun tiba-tiba tidak kedengaran ketika ilustrasi musik ditambahkan. Dengan demikian, ia perlu meninggikan volume suara ketika musik ilustrasi dimainkan. Hal semacam ini kelihatan sepele tetapi sangat penting untuk dipahami karena kesalahan kecil dapat merusak situasi adegan yang ditampilkan.

Gambar 11. Timing dalam situasi

Ketepan adalah hal terpenting dalam kaitan dengan elemen artistik. Kapan pemeran harus muncul, harus bersuara, dan harus bergerak perlu selaras dengan pencahayaan dan lain sebagainya. Tidak ada gunanya bermain dengan baik tapi tidak terlihat oleh penonton karena berdiri di luar titik pencahayaan. Oleh karena itu, perlu kerjasama dan pemahaman yang baik antara pemeran dengan seluruh pekerja artistik.

Hal ini bisa dilakukan dalam rangkaian latihan teknik sebelum pementasan.

Timing dalam situasi biasanya diterapkan dalam adegan-adegan tertentu di luar persoalan teknis artistik, artinya tidak semua adegan dalam bagian plot lakon yang telah memberikan gambaran situasi mulai dari pengenalan hingga penyelesaian dapat digunakan. Misalnya, dalam adegan pengenalan tokoh, situasi cukup digambarkan melalui elemen artistik sehingga teknik *timing* pemeran lebih terkait pada karakter dan emosi.

Pemeran menerapkan teknik *timing* dalam situasi jika memang situasi adegan perlu dimunculkan melalui penegasan aksi tokoh peran. Misalnya pada saat adegan terjadi kebakaran, pemeran benar-benar ditantang untuk menerapkan teknik *timing* antara gerakan dan ucapan. Jika ia mendahulukan ucapan, maka situasi kebakaran baginya seolah tidaklah terlalu genting atau merisaukan. Bisa jadi ia adalah penyulut kebakaran dan memiliki maksud tertentu. Namun jika ia meneriakkan kata “kebakaran” dibarengi gerakan dan dilakukan secara berulang-ulang, maka situasi kebarakan sangat genting bagi si pemeran. Bisa jadi, ia adalah salah satu korban dari kebakaran.

Contoh adegan di atas menggambarkan situasi bisa saja ditampilkan melalui laku aksi pemeran semata. Elemen artistik bisa ditambahkan atau tidak karena aksi pemeran sudah sangat kuat dalam menggambarkan adegan. Dalam satu naskah lakon terkadang dimunculkan situasi tertentu yang cukup ditampilkan dengan aksi pemeran. Perhatikan contoh adegan di bawah.

DALAM SEBUAH PERJAMUAN DI ISTANA. RAJA DAN SEMUA PUNGGAWA SEDANG BERPESTA. MAKANAN TERHAMPAR DI ATAS MEJA PANJANG DAN BESAR. SEMUA YANG HADIR TERLIBAT DALAM PEMBICARAAN RENYAH PENUH TAWA. PADA SAAT ITU SEOLAH BATAS ANTARA RAJA DAN PUNGGAWA TIDAK LAGI ADA. DI SISI LAIN, MUSIK MENGALUN DAN PARA PENARI MENARI LEMAH GEMULAI.

DI TENGAH KEMERIAHAN PESTA TERSEBUT MASUKLAH SEORANG PRAJURIT. IA MENDEKATI RAJA DAN MEMBERIKAN SELEMBAR KERTAS, LALU PERGI. SEMUA TIDAK MENYADARI KEHADIRAN PRAJURIT TERSEBUT DAN PESTA BERJALAN TERUS.

RAJA DENGAN SEKSAMA MEMBACA SURAT ITU DALAM HATI. BEGITU SELESAI, RAJA LANGSUNG MENGGEBRAK MEJA SAMBIL BERTERIAK “Kurang ajar!!”. SEMUA LANGSUNG DIAM. HIRUK-PIKUK PESTA LANGSUNG BERHENTI. TEGANG.

Adegan di atas menggambarkan dengan jelas sekali tokoh Raja lah yang menciptakan perubahan situasi dari meriah menjadi tegang. Ketepatan Raja beraksi sangat menentukan perubahan situasi. Karena pesta berlangsung meriah maka Raja perlu berteriak sambil menggebrak meja. Inilah pilihan teknik *timing* dalam situasi yang tepat. Apa yang dilakukan Raja mengagetkan dan membuat semua terdiam. Inilah yang dimaksudkan dengan situasi tertentu atau khusus yang ditampilkan hanya melalui aksi tokoh peran.

Latihan teknik *timing* dalam situasi perlu dilakukan melalui beragam adegan. Dalam segi pemeranan, situasi yang diwujdkan tanpa elemen pendukung artistik bisa lebih didahulukan. Ketepatan aksi selaras situasi yang akan ditampilkan adalah tujuannya. Jika hal ini sudah tercapai, maka penambahan elemen artistik pendukung bisa dilakukan. Komunikasi antara pemeran dengan pekerja artistik harus terjalin dengan baik. Bisa saja situasi dibangun terlebih dahulu melalui elemen artistik baru aksi pemeran menyusul, bisa juga sebaliknya atau situasi dibangun bersamaan. Semua perlu dicobakan sehingga pemeran memahami ketepatan aksi yang dilakukan terkait situasi baik mandiri maupun bekerjasama dengan elemen artistik pendukung.

E. Rangkuman

Teknik *timing* adalah teknik ketepatan waktu antara aksi tubuh dengan aksi ucapan atau ketepatan antara gerak tubuh dengan dialog yang diucapkan. Ada tiga macam *timing*. Pertama, gerakan dilakukan sebelum ucapan. Ke dua, gerakan dilakukan sambil mengatakan ucapan. Ke tiga, gerakan dilakukan setelah ucapan. Ada dua akibat yang bisa ditimbulkan dari fungsi ini. Pertama, apabila gerakan itu erat sekali berhubungan dengan kata yang diucapkan, dengan jarak antara seketika, maka efeknya akan lebih memberikan tekanan kepada kata yang diucapkan. Kedua, apabila gerakan dilakukan sementara kata-kata diucapkan, maka pemain yang melakukan hal itu akan lebih banyak mendapatkan tekanan pada emosi, dan ia akan lebih menonjol di antara pemain lain di atas pangung, tetapi kata-kata yang ia ucapkan kurang mendapat tekanan. Selain itu, *timing* bisa dipakai untuk

menjelaskan alasan suatu perbuatan, apabila satu gerakan dilakukan sebelum atau sesudah kata diucapkan.

Teknik *timing* individu dilakukan oleh seorang pemeran baik ketika berperan sendiri, berpasangan, atau berkelompok. Semua jenis teknik *timing* dalam pemeranan dapat diterapkan pada teknik *timing* individu. Namun secara khusus, teknik *timing* individu diterapkan dengan lebih memperhatikan kondisi dan konteks yang melingkupi karakter tokoh peran. Stanislavski mengemukakan enam (6) pertanyaan dasar dalam mempelajari naskah lakon untuk dapat mengungkapkan kondisi yang telah diberikan penulis. Enam (6) pertanyaan dasar tersebut adalah siapa, kapan, dimana, mengapa, apa alasannya, dan bagaimana. Jawaban dari enam (6) pertanyaan ini telah mencakup keseluruhan informasi yang perlu didapatkan dan secara bertahap akan mengubah fokus perhatian pemeran dari teks tertulis menuju imajinasi tokoh peran yang akan dimainkan serta interaksi dengan tokoh lain dalam peristiwa lakon.

Teknik *timing* kelompok memiliki makna sebagai penegas merupakan hal yang paling umum dilakukan. Hal yang perlu mendapatkan perhatian adalah *cue* atau tanda untuk memulai aksi bersama. *Timing* kelompok dilakukan dalam jarak antara yang pendek. Artinya, begitu ada *cue* serta merta aksi dilakukan. Hal inilah yang menarik dari *timing* kelompok karena mampu mendukung situasi yang dikehendaki dalam adegan yang dilangsungkan. Sementara itu pada kelompok koor atau paduan suara, teknik *timing*-nya berbeda. Gerakan yang dilakukan memang bisa berbarengan dengan kalimat yang diucapkan, namun tidak dalam rangka sekedar menampilkan emosi. Gerakan itu dilakukan untuk memperkuat kalimat yang diucapkan.

Penerapan teknik *timing* dalam karakter tidak banyak berbeda dengan teknik *timing* indiviu. Tiga jenis teknik *timing* dapat dipisahkan menjadi dua yaitu, gerak yang diucapkan sebelum atau sesudah ucapan serta gerak yang dilakukan bersamaan dengan ucapan. Karakter tokoh yang lebih emosional, dominan, kuat, dan ambisius dapat digambarkan dengan lebih banyak melakukan gerakan bersamaan dengan ucapan. Sementara karakter yokoh yang inferior, lemah atau biasa-biasa saja secara watak dapat digambarkan dengan melakukan gerakan sebelum atau sesudah ucapan.

Penerapan teknik *timing* dalam emosi bertujuan untuk menegaskan emosi tokoh peran. Karakter dalam drama atau teater modern lebih kompleks. Oleh karena itu peran *timing* dalam emosi menjadi sangat penting. Seorang tokoh pada adegan tertentu bisa memiliki emosi tenang atau senang, tetapi

pada adegan lain berubah menjadi marah, cinta, atau ketakutan. Perubahan emosi dalam diri tokoh harus bisa dipahami oleh penonton dan tidak boleh lepas dari karakter dasar sehingga tetap nampak natural.

Teknik *timing* dalam kaitan dengan situasi lakon dapat diterapkan dalam kondisi tertentu. Dalam hal ini tidak hanya hubungan antarkarakter satu dengan yang lain tetapi juga berkaitan dengan elemen pendukung artistik. Ketepatan situasi adegan diwujudkan tidak hanya melalui laku aksi namun juga dekorasi, pencahayaan, efek suara, ataupun ilustrasi suara. Bagi pemeran harus mempelajari elemen artistik pendukung pementasan. Semua yang dilatihkan bisa mengalami perubahan atau penyesuaian ketika elemen asrtistik pendukung ditambahkan. Di luar persoalan teknis artistik, *timing* dalam situasi diterapkan pada adegan tertentu.

F. Latihan/Evaluasi

Pemantapan pemahaman mengenai teknik *timing* dapat anda evaluasi. Cobalah kerjakan soal latihan di bawah.

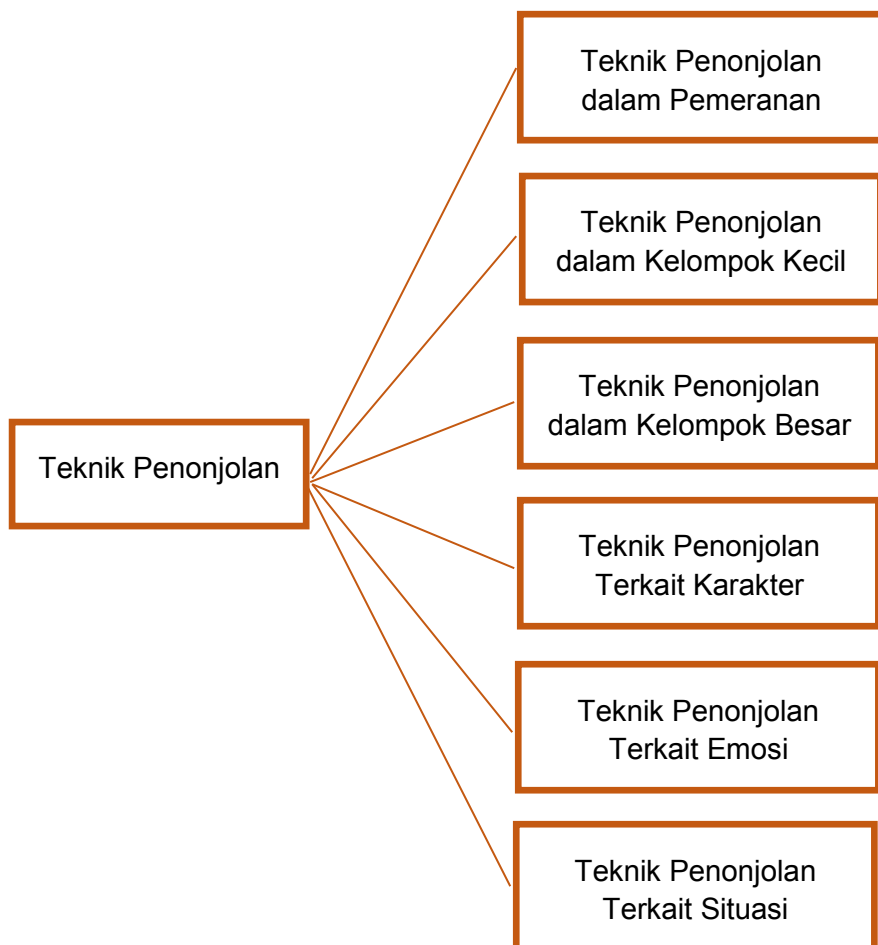
1. Jelaskan dengan singkat teknik *timing* dalam pemeranan.
2. Jelaskan dengan singkat teknik *timing* individu dan kelompok dalam pemeranan
3. Jelaskan dengan singkat teknik *timing* dalam karakter
4. Jelaskan dengan singkat teknik *timing* dalam emosi
5. Jelaskan dengan singkat teknik *timing* dalam situasi

G. Refleksi

1. Manfaat apakah yang anda peroleh setelah mempelajari unit pembelajaran ini?
2. Apakah menurut anda unit pembelajaran ini menambah wawasan mengenai teknik *timing* dalam pemeranan?
3. Bagaimana pendapat anda mengenai bentuk-bentuk latihan teknik *timing*?
4. Apakah menurut anda bentuk-bentuk latihan teknik *timing* dalam modul ini menarik?
5. Menurut anda, bisakah anda melakukan teknik *timing* baik secara individu dan kelompok melalui sebuah adegan?

UNIT PEMBELAJARAN 3

TEKNIK PENONJOLAN

A. Ruang Lingkup Pembelajaran

B. Tujuan Pembelajaran

Setelah mempelajari unit pembelajaran 3 ini peserta didik mampu:

1. Menjelaskan teknik penonjolan dalam pemeranan
2. Melakukan teknik penonjolan dalam kelompok kecil
3. Melakukan teknik penonjolan dalam kelompok besar
4. Melakukan teknik penonjolan terkait karakter
5. Melakukan teknik penonjololan terkait emosi
6. Melakukan teknik penonjolan terkait situasi

Selama 24 Jam Pelajaran (6 minggu x 4 JP)

C. Kegiatan Belajar

1. Mengamati
   a. Mengamati penggunaan teknik penonjolan dalam pementasan teater
   b. Menyerap informasi berbagai sumber belajar mengenai teknik penonjolan dalam pemeranan

2. Menanya
   a. Menanya fungsi teknik penonjolan dalam pemeranan
   b. Menanya penggunaan teknik penonjolan yang tepat
   c. Mendiskusikan bentuk pelatihan teknik penonjolan dalam adegan

3. Mengeksplorasi
   a. Melatihkan berbagai macam teknik penonjolan dalam kelompok kecil dan besar dengan karakter berbeda
   b. Melatihkan berbagai macam teknik penonjolan dalam kelompok kecil dan besar dengan emosi berbeda
   c. Melatihkan berbagai macam teknik penonjolan dalam kelompok kecil dan besar dengan situasi berbeda
   d. Melatihkan berbagai macam teknik penonjolan dalam kelompok kecil dan besar dengan karakter, emosi, dan situasi berbeda

4. Mengasosiasi
   a. Membedakan teknik penonjolan sesuai karakter
   b. Membedakan teknik penonjolan sesuai emosi
   c. Membedakan teknik penonjolan sesuai situasi

5. Mengomunikasi
   a. Menyaji data ragam teknik penonjolan terkait karakter, emosi, dan situasi dalam pemeranan
   b. Memperagakan ragam teknik penonjolan dalam kelompok kecil dan besar sesuai karakter, emosi dan situasi dalam adegan yang berbeda

D. Materi

1. Teknik Penonjolan dalam Pemeranan

Kerja pemeran pada seni teater adalah menafsirkan karkater yang akan dia perankan. Dalam proses penafsiran pemeran perlu memilih bagian mana yang akan ditonjolkan agar gambaran penafsiran menjadi jelas. Sutradara memiliki teknik tertentu untuk menonjolkan bagian-bagian semacam itu, demikian pula seorang pemain (Rendra, 1985:43). Pemeran membutuhkan bantuan sutradara dalam hal pemahaman teknik penonjolan terkait letak dan posisi pemeran di atas panggung. Secara teknis hal ini menjadi tugas sutradara dan tidak berkaitan langsung dengan kerja pemeranan, namun memahami penonjolan yang dalam istilah penyutradaraan disebut fokus sangatlah penting.

Bagian karakter yang akan ditonjolkan oleh pemeran dalam aksinya baik melalui wicara ataupun gerak harus dapat ditangkap dengan jelas oleh penonton. Kejelasan aksi masing-masing karakter juga sangat penting bagi sutradara untuk mengontrol jalinan peristiwa lakon dalam rangka menyampaikan maksud artistik kepada penonton. Oleh karena itu, sutradara secara teknis memiliki kemampuan dalam menata posisi dan gerak pemain sehingga secara fisik terlihat oleh penonton. Penonjolan fisik memang terlihat teknis, tetapi pemeran harus mampu memahami dan menguasai. Tidak baik seorang pemeran yang mampu bermain dengan hebat namun aksi-aksinya kurang jelas dilihat penonton hanya karena ia salah dalam menempatkan posisi dan gerak tubuh ketika beraksi. Untuk menghindari kesalahan mendasar, pemeran perlu memahami bentuk penonjolan fisik yang biasa dilakukan sutradara.

Semua aksi fisik di atas panggung harus dibuat terlihat jelas oleh penonton, sutradara dapat menerapkan teknik penonjolan atau fokus pada *blocking*. Semua gerak dan lalu lintas gerak pemeran di atas pentas diatur sedemikian rupa sehingga tidak tumpang tindih atau saling menutupi. Bagi sutradara, semua harus jelas terlihat sesuai porsi masing-masing. Oleh karena itu, teknik dasar *blocking* posisi dan arah

hadap pemeran sangat penting. David Grote menjelaskan beberapa hal mendasar yang dapat dilakukan pemeran dalam kaitannya dengan penonjolan fisik ketika berperan, seperti tertulis di bawah.

a. Jika tidak menghadap frontal ke depan, posisi pemeran bisa menghadap seperempat kanan atau kiri. Posisi ini lebih menguntungkan daripada posisi profil atau tiga per empat. Bagian tubuh tertentu seperti tangan atau kaki yang tertutupi bisa dibuka sehingga semua kelihatan. Posisi profil dalam waktu tertentu bisa dilakukan, namun jika terlalu lama kurang enak dipandang karena separo anggota tubuh tidak dapat dilihat penonton, apalagi posisi tiga per empat. Secara normal posisi seperempat lebih banyak digunakan.

Gambar 12. Posisi seperempat lebih menguntungkan dan enak dipandang

b. Ketika pemeran berjalan menyeberangi panggung, selalu dimulai dengan kaki yang berada di posisi belakang. Demikian pula ketika berhenti, sehingga semuanya jelas terlihat.

Gambar 13. Posisi ketika pemeran berjalan

Ketika kaki di posisi belakang dilangkahkan, maka posisi tubuh pemeran terbuka sehingga hampir semua bagian tubuh kelihatan. Hal ini berbanding terbalik ketika ia memulai jalan dengan kaki di posisi depan. Sebagian tubuh akan tertutupi ketika kaki posisi depan dilangkahkan.

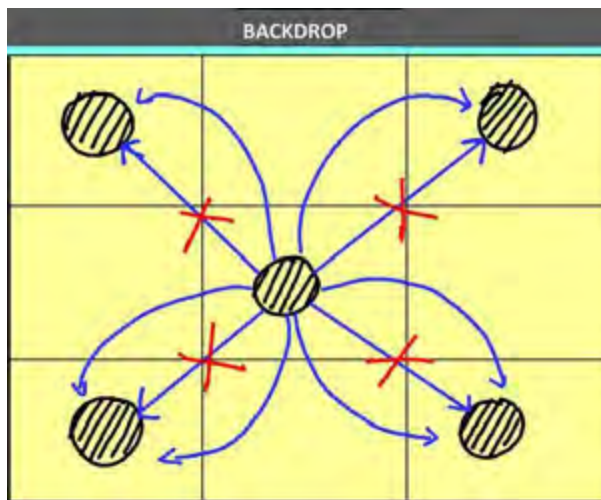
c. Jika berhadap, masing-masing berada dalam posisi seperempat dengan posisi tubuh terbuka. Artinya tidak ada bagian tubuh yang ditutupi oleh bagian tubuh lain.

Gambar 14. Posisi seperempat saling berhadapan dan terbuka

d. Pemeran tidak diperkenankan memegang *hand prop* atau piranti tangan seperti gelas, telepon, atau benda lain yang menutupi muka. Usahakan ketika memegang *hand prop* tersebut muka selalu kelihatan.

Gambar 15. Cara memegang piranti tangan yang salah sehingga menutupi muka

e. Dialog dimulai dan diakhiri dengan menatap lawan main. Namun pada saat baris kalimat dialog diucapkan (terutama untuk dialog yang panjang), ekspresi kalimat harus disampaikan kepada penonton, dan pada saat ini pandangan bisa di arahkan ke penonton atau objek lain terkait pembicaraan.

f. Gerak atau arah jalan perpindahan pemeran yang diagonal lebih baik disbanding dengan sedikit melingkar. Hal ini akan membuat bagian tubuh pemeran kelihatan dengan jelas ketika bergerak dibandingkan dengan arah diagonal lurus (Grote, 1997: 75-78).

Gambar 16. Arah perpindahan diagonal diambil sedikit melingkar

Bentuk penonjolan atau fokus di atas secara umum dapat diterapkan dalam setiap pementasan. Aturan tersebut mempermudah pemeran dalam menempatkan diri, berpose, atau bergerak.

Pemeran dapat memanfaatkan area panggung untuk kepentingan penonjolan fisik. Beberapa area memiliki kekuatan yang lebih besar dibanding area lain. Kekuatan tersebut terkait dengan kejelasan visual. Area panggung terlihat sama di setiap bagian ketika kosong, namun begitu ada seorang pemeran atau lebih di dalamnya, posisi mereka menentukan seberapa kuat daya tarik terhadap penonton. Bahkan ketika masing-masing pemeran diam, posisi mereka di area panggung tertentu menentukan besar kecilnya daya tarik. David Grote menjelaskan bahwa secara umum, prinsip penggunaan area panggung dalam penonjolan fisik untuk panggung *proscenium* adalah

a. **Area terdekat.**

Area terdekat adalah area panggung yang paling dekat dengan penonton, lebih kuat dan jelas di bandingkan area yang lebih jauh. Pemeran yang berada di area panggung depan akan lebih mudah menarik perhatian penonton dibanding pemeran lain yang berada di area panggung belakang.

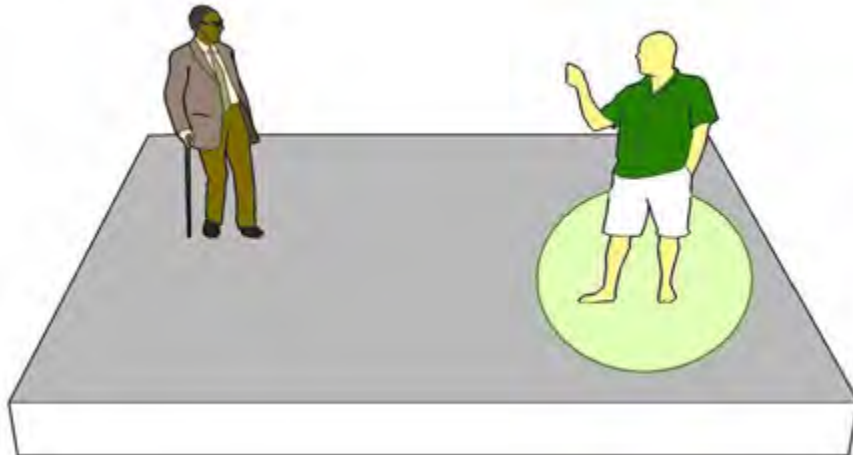
Gambar 17. Pemeran yang lebih dekat ke penonton lebih menonjol

b. **Area tengah.**

Area tengah adalah area yang berada di tengah panggung. Area tengah lebih kuat dibandingkan dengan area lain. Seorang pemeran yang berada di tengah akan nampak lebih kuat dan lebih mudah menarik perhatian dibanding pemeran lain yang ada di samping kiri atau kanan panggung.

Gambar 18. Pemeran di area tengah lebih menonjol

c. Area yang lebih terang.

Penerangan atau tata lampu di panggung sangat membantu kejelasan posisi pemeran. Area yang lebih terang akan lebih mudah menarik perhatian penonton dibandingkan dengan area yang gelap atau bercahaya redup (Grote, 1997:79).

Gambar 19. Pemeran di area terang lebih menonjol

Penonjolan dapat dilakukan dengan memanfaatkan tata panggung atau dekorasi yang ada. Tata panggung dapat memberikan variasi bentuk penonjolan fisik pemeran. Pada pertunjukan teater tradisional, tata panggung hanya merupakan dekorasi yang memberikan gambaran tempat dan waktu kejadian peristiwa. Oleh karena itu gambar atau lukisan latar belakang dianggap mampu mewakili hal tersebut.

Pemanfaatan tata panggung untuk kepentingan penonjolan sering diabaikan. Padahal secara kasat mata, tata panggung dapat membantu pemeran dalam penonjolan dengan memanfaatkan level tinggi rendah atau podium dan bingkai atau kerangka yang ada dan disusun (Grote, 1997: 80-81). Pemeran tidak perlu susah beraksi, cukup berdiri di podium atau di antara bingkai, maka ia akan nampak menonjol dibandingkan dengan yang lain. Dengan memahami prinsip dan teknik penonjolan, pemeran akan lebih mudah menyerap instruksi sutradara terkait posisi di atas panggung.

Selain posisi, gerak atau lintasan pemeran perlu mendapatkan perhatian. Sering dalam sebuah pertunjukan teater hal ini kurang diperhatikan. Pemeran hanya masuk dan keluar dari panggung tanpa mempertimbangkan teknik penonjolan. Lintasan atau arah jalan pemeran dapat memberikan arti tersendiri bagi karakter dan situasi adegan yang

sedang dimainkan. Secara mendasar lintasan pemeran di atas pentas dapat dikategorikan menjadi 3 yaitu, vertikal, horisontal, dan diagonal (Grote, 1997:83).

Lintasan atau langkah pemeran secara vertikal dari area panggung atas menuju panggung bawah sangat kuat. Secara fisik, penampakan pemeran akan semakin jelas dari jarak jauh kemudian mendekat. Penonton akan semakin jelas melihat wajah pemeran sehingga gambaran karakter yang ditampilkan mudah dipahami. Untuk menonjolkan karakter tokoh peran yang akan ditampilkan, arah gerak i dapat dimanfaatkan. Namun demikian, arah gerak vertikal dari panggung atas ke bawah realtif tergantung persepsi dan jarak kursi penonton dengan panggung. Penonton yang duduk di kursi belakang kurang bisa melihat signifikansi perbedaan ini, kecuali dibantu dengan teknik pencahayaan yang bagus.

Lintasan atau langkah pemeran secara vertikal dari area panggung bawah menuju ke atas, terkesan lemah. Secara fisik penampakan pemeran akan semakin kabur dan tak tampak oleh penonton. Selain itu posisi tubuh pemeran juga membelakangi penonton. Untuk itu, arah gerak ini jarang digunakan kecuali memang untuk menonjolkan kelemahan karakter tokoh yang diperankan. Biasanya, untuk mengurangi sisi lemah dari arah gerak ini digunakan pintu atau bingkai sebagai arah keluar sehingga pemeran tidak perlu menuju ke area panggung atas.

Lintasan atau langkah pemeran secara horisontal dari area panggung kanan ke kiri atau sebaliknya juga menampakkan kesan lemah. Meskipun dengan lintasan ini, pemeran dapat terlihat jelas oleh penonton, namun hanya siisi kanan atau kiri pemeran saja yang terlihat, sehingga tampak datar. Untuk memberikan penonjolan, arah lintasan ini digunakan tidak secara penuh. Artinya, pemeran melintas horisontal menuju tiik tertentu kemudian mengubah posisi tubuh menjadi seperempat atau frontal depan baru kemudian melakukan aksi. Demikian pula ketika pemeran hendak keluar dari panggung. Ia melintas secara horisontal, sampai titik tertentu berhenti sebentar kemudian menghadapkan atau memalingkan wajah ke arah penonton kemudian melangkah keluar.

Lintasan atau langkah pemeran secara diagonal memliki kesan yang lebih kuat karena secara fisik hampir semua bagian tubuh terutama wajah dapat dilihat penonton. Lintasan ini lebih sering digunakan ketika pemeran masuk ataupun keluar panggung. Ketika pemeran masuk

secara diagonal dari area panggung atas menuju bawah memberikan perubahan tinggi rendah pemeran tidak begitu terlihat sehingga penampakan wajah lebih dominan. Hal yang sama juga terjadi ketika pemeran melintas dari area panggung bawah menuju ke atas, sebagai sisi tubuh dan wajah masih kelihatan sehingga memberikan keluasan untuk berekspresi.

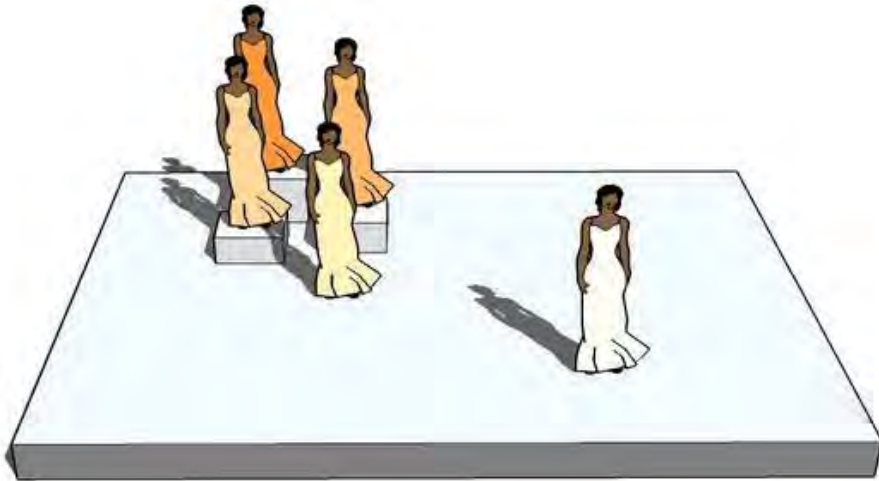
Penerapan teknik penonjolan terkait posisi dan lintasan pemeran di atas panggung perlu dilatihkan secara fisik dan berulang. Semakin sering dilatihkan, pemeran akan semakin paham sehingga menjadi kebiasaan yang pada akhrinya akan menuntun pemeran untuk bergerak secara reflek. Setelah itu bisa ditambahkan dengan baris kalimat dialog sehingga memperjelas penonjolan yang dimaksudkan.

2. Teknik Penonjolan dalam Kelompok Kecil

Teknik penonjolan dalam kelompok kecil dapat dilakukan dengan cara mengarahkan atau mengatur pemeran dalam sebuah kelompok untuk mendapatkan perhatian penonton. Ada empat (4) faktor yang mendasari hal tersebut. Pertama, jika semua faktor (posisi, area, dan set) seimbang, maka pergerakan pemeran akan mendapat perhatian lebih penonton. Kedua, jika semua faktor seimbang maka penonton akan lebih memperhatikan seorang pemeran daripada kelompok. Ketiga, jika semua faktor seimbang maka penonton akan lebih memperhatikan yang berbeda di antara yang lain. Keempat, arah pandangan penonton akan mengikuti arah pandang pemain (Grote, 1997: 82-86).

Pergerakan pemeran atau lintasan yang dilakukan seperti telah dijelaskan pada materi penonjolan adalah bentuk penonjolan yang paling mudah. Jika hanya ada satu pemeran yang bergerak di antara semua pemeran yang ada di panggung, maka pemeran yang bergerak itulah yang akan mendapatkan perhatian penonton. Selanjutnya tinggal menentukan pemeran mana yang akan bergerak dan ditonjolkan dalam kelompok itu.

Posisi pemeran dalam kelompok kecil juga sangat menentukan penonjolan. Seorang pemeran yang berdiri terpisah dari sekelompok pemeran pasti akan lebih mendapat perhatian penonton. Posisi pemeran yang terpisah dari kelompok akan sangat kuat, bahkan ketika semua pemeran diam tidak bergerak. Kedudukan pemeran yang terpisah menarik untuk diamati karena posisinya yang sendiri justru menjadikan

terlihat lebih jelas dibanding yang lain. Setiap aksi atau gerak yang dilakukannya lebih cepat tertangkap mata penonton termasuk kesalahan yang dilakukan.

Gambar 20. Seorang pemeran berdiri terpisah dari kelompok

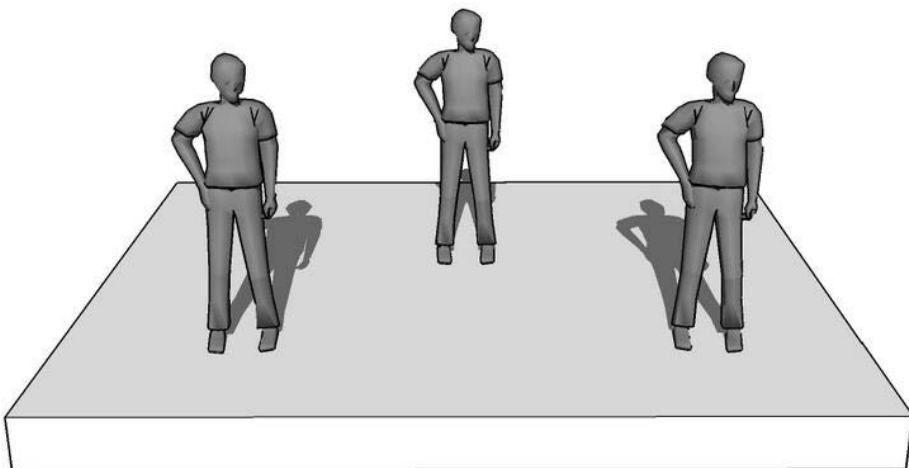
Penonjolan dengan menempatkan pemeran terpisah dari kelompok memiliki kekurangan dan kelebihan yang sama dengan menempatkan pemeran dalam pose yang berbeda dari kelompok. Keberbedaan ini lebih mudah menarik perhatian sehingga segala aksi dan gerak yang dilakukan tak luput dari amatan penonton.

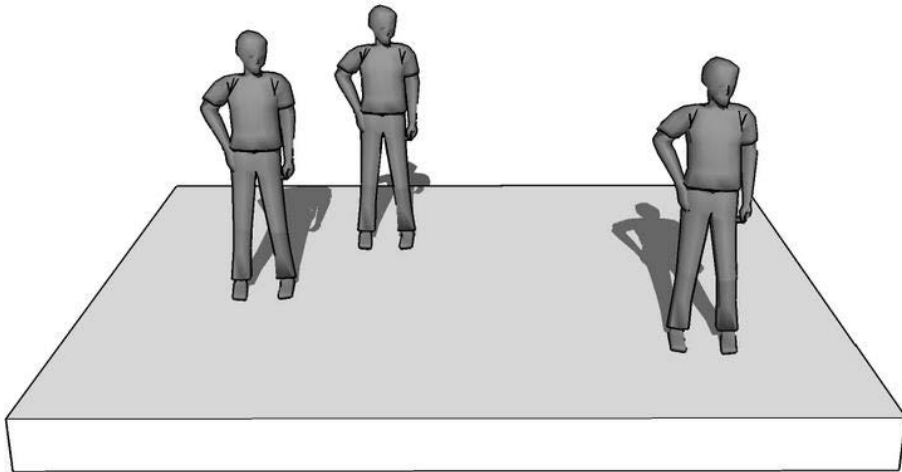
Gambar 21. Pemeran dengan pose berbeda dari kelompok

Penonjolan dengan menempatkan pemain dalam pose yang berbeda atau terpisah dari kelompok dapat dipertegas dengan memberikan busana yang berbeda pula. Semakin tegas perbedaan individu atas

kelompok semakin jelas pula bahwa individu tersebut ditonjolkan. Pemeran dalam posisi seperti ini mau tidak mau harus melakukan aksi dengan sempurna. Sekali saja kesalahan ia buat baik itu dalam berdialog atau bergerak, maka penonton akan segera mengetahui.

Ketiga teknik penonjolan yang diuraikan di atas sangat mudah terlihat oleh penonton. Sedangkan teknik penonjolan dengan menggunakan arah pandang pemeran sangat jarang dilakukan. Kebanyakan sutradara dan pemain kurang memperthatikan hal ini. Padahal arah pandang pemain terhadap objek tertentu yang dilakukan secara intens atau serius akan menarik minat penonton untuk mengetahui apa yang dipandang. Misalnya dalam sebuah aksi kelompok, tiba-tiba seorang pemeran melihat ke langit dengan seksama pasti arah pandangan penonton akan berubah mengikuti pemeran tersebut. Atau tiba-tiba hanya satu orang saja dalam kelompok itu yang dipandangi oleh semua pemeran, pastilah mata penonton juga akan mengamati orang yang menjadi objek pandangan. Hal-hal elementar namun alamiah terkadang terlupakan. Oleh karena itu arah pandang pemeran sangat penting untuk diperhatikan.

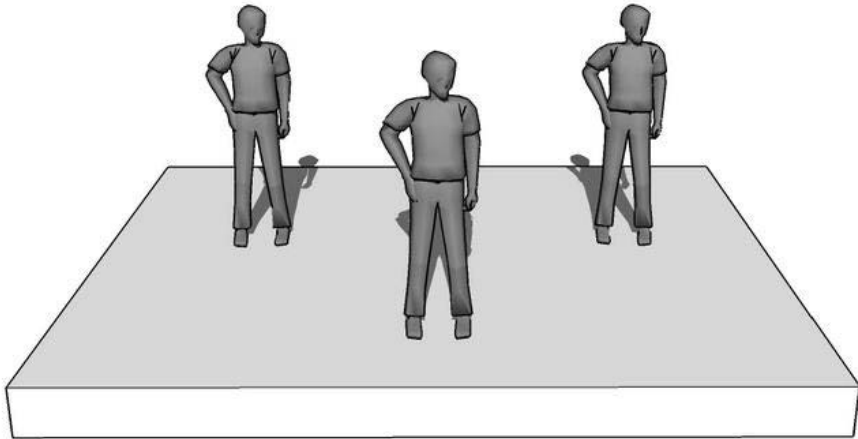
Teknik penojolan dalam kelompok kecil sesuai prinsip dasar di atas dapat dilakukan dengan menggunakan komposisi *triangular* atau menempatkan pemeran dalam bentuk segitita. Teknik ini disebut triangulasi dan sangat mudah dilakukan, dan bisa dipastikan membuat semua pemeran jelas terlihat dari sisi penonton. Dengan demikian teknik triangulasi bisa dimodifikasi untuk kepentingan penonjolan pemeran tertentu.

Gambar 22. Pemeran dalam posisi *triangular* (segitiga)

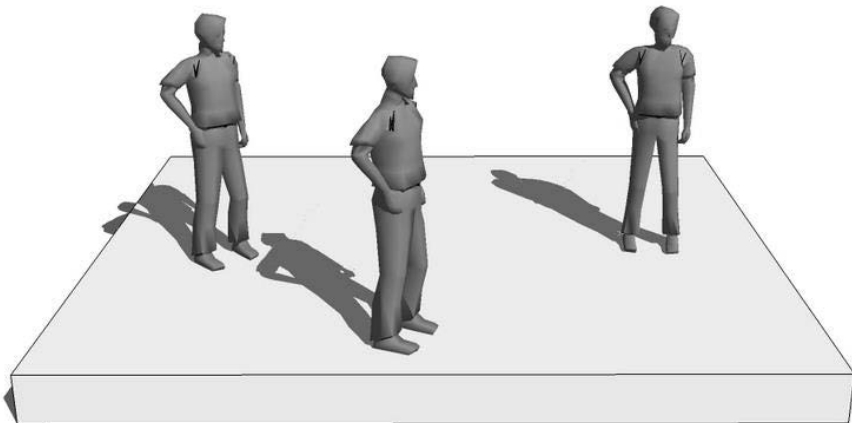
Posisi dasar bentuk segitiga pemeran di atas panggung memberikan kejelasan bagi semua. Tidak ada pemeran yang lebih dominan dari pemeran lain, semua sama karena masing-masing saling menguatkan. Untuk memberikan penonjolan pada pemeran tertentu, posisi bentuk segitiga bisa diubah misalnya dengan mendekatkan dua orang pemeran dan menjauhkan yang lain, sehingga pemeran yang berada jauh dari pemeran lain lebih menonjol.

Gambar 23. Seorang pemeran berada jauh dari pemeran lain dalam posisi bentuk segitiga

Meskipun posisi pemeran yang satu lebih jauh dari yang lain dan terkesan lebih menonjol tapi bentuk segitiga masih terlihat dengan jelas. Komposisi semacam ini sangat efektif digunakan.

Pengubahan letak pemain seperti gambar di atas dapat dilakukan untuk semua pemain yang ingin ditonjolkan. Jika digabungkan dengan lintasan gerak atau langkah diagonal maka penonjolan dapat berjalan dengan baik tanpa mengurangi kejelasan penampakan fisik pemain. Lintasan gerak atau langkah pemain secara diagonal memang sangat tepat dengan teknik triangulasi. Posisi seperempat dapat diterapkan untuk semua pemeran. Namun demikian perlu diingat bahwa lintasan pemeran di atas panggung tidak bisa diambil secara lurus melainkan sedikit melingkar.

Penggabungan posisi segitiga dengan teknik penonjolan berdasar area panggung pun bisa dilakukan. Dalam posisi segitiga, salah seorang

pemain ditempatkan di panggung tengah depan, maka ia akan lebih menonjol dibandingkan yang lain.

Gambar 24. Penonjolan ada pada pemeran di area tengah depan

Kaidah yang paling depan dan dekat dengan penonton lebih menonjol dapat diihat di sini. Tanpa pergerakan atau hanya dalam posisi diam, pemeran yang berada di tengah menjadi pusat perhatian. Namun pusat perhatian bisa saja diubah hanya dengan mengubah arah pandang para pemeran.

Gambar 25. Pengubahan penonjolan dengan arah pandang

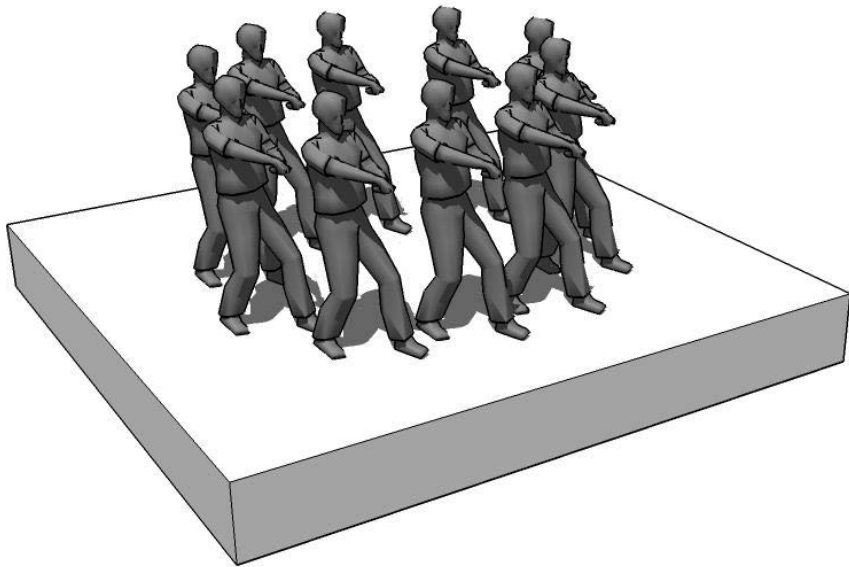
Pada gambar di atas, perhatian penonton tercurah kepada pemeran yang berada di area kiri atas karena pemeran lain mengarahkan pandangan padanya. Arah pandang bisa digunakan untuk menentukan di mana letak pusat perhatian penonton. Jika semua pemeran

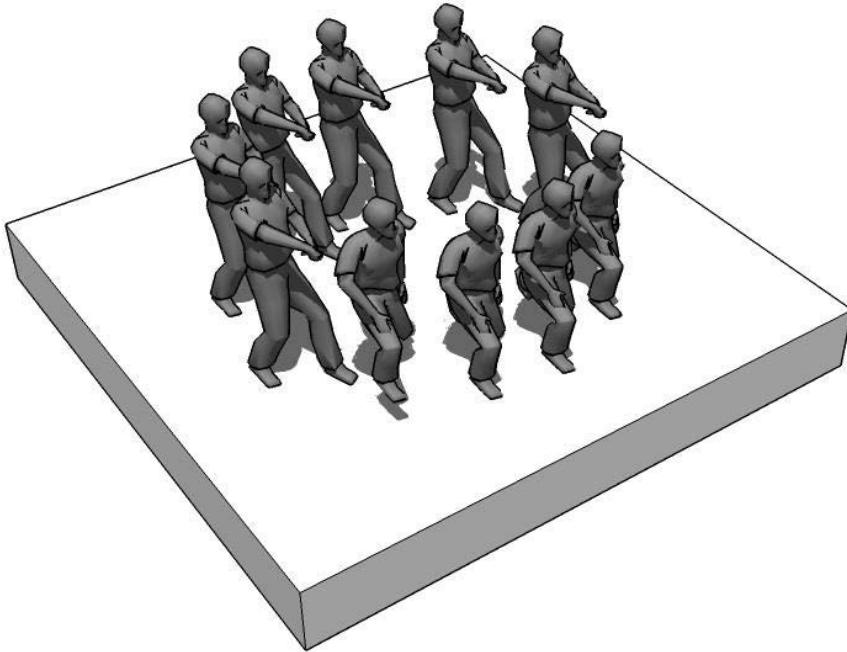
mengarahkan pandangan kepada pemeran yang berada di area kanan atas, maka pemeran tersebut menjadi pusat perhatian.

Teknik triangulasi memberikan banyak kemungkinan dalam kaitannya dengan penonjolan pemain dalam kelompok kecil. Jika pemeran berada dalam posisi *triangular*, semua memiliki peluang yang sama untuk menonjol. Jika satu titik area ditonjolkan, maka dua titik area yang lain saling menguatkan. Hal ini hanya bisa terjadi jika para pemeran memahami konsep penonjolan dengan baik dan akan gagal jika para pemeran kehilangan arah pandangan. Misalnya semua pemeran memiliki arah pandang yang berbeda ketika berbicara, maka penonton akan menganggap bahwa kedudukan ketiganya adalah sama, jadi tidak ada yang ditonjolkan dalam adegan tersebut. Triangulasi secara dasar memberikan kejelasan penampakan seluruh pemeran kepada penonton, selanjutnya terserah kepada para pemeran untuk menonjolkan satu di antara yang lain.

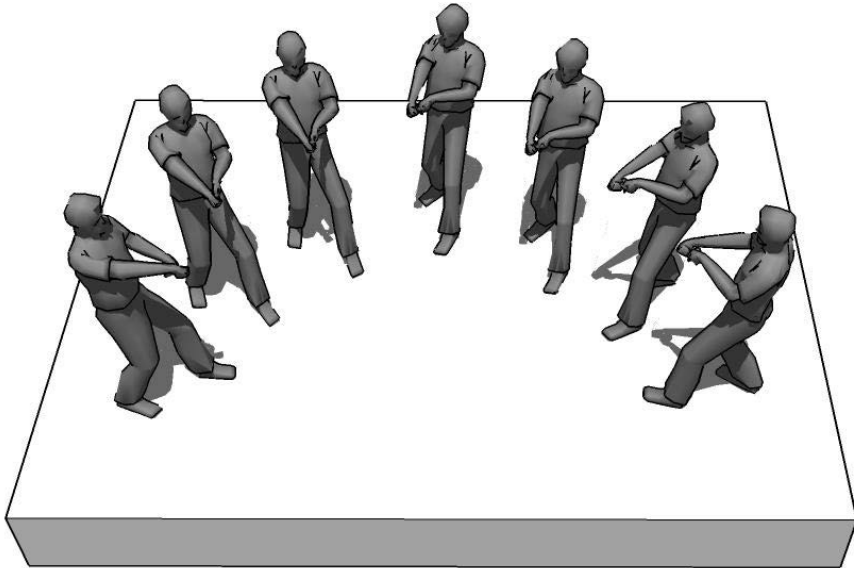
3. Teknik Penonjolan dalam Kelompok Besar

Menerapkan teknik penonjolan dalam kelompok besar lebih kompleks. Banyaknya pemeran yang berada di atas panggung menuntut kejelian tersendiri dalam penataan komposisi maupun ketika seorang atau beberapa orang pemeran melakukan aksi. Yang sering terjadi dan paling mudah dilakukan adalah menempatkan pemeran dalam posisi bebas tanpa aturan. Dengan demikian berbagai macam pose, level, bentuk, dan gaya didapatkan. Namun, komposisi semacam ini hanya bisa berjalan dan efektif dalam waktu sesaat, misalnya dalam situasi kekacauan. Selanjutnya tetap memerlukan teknik atau bentuk dasar dalam penempatan pemain karena kekacauan pada dasarnya tidak memiliki tujuan untuk menonjolkan seseorang dalam waktu lama. Situasi kacau memberikan pusat perhatian yang berpindah dengan cepat dan acak.

Situasi acak akan menghasilkan perhatian penonton yang acak pula. Akibat dari keadaan ini jika berlangsung dalam waktu lama, pesan adegan yang akan disampaikan menjadi kabur. Oleh karena itu, penempatan pemain dalam kelompok besar perlu mendapatkan perhatian lebih. Solusi mendasar yang dapat dilakukan adalah menempatkan pemeran dalam komposisi atau formasi lingkaran, setengah lingkaran, garis, dan segitiga.

Gambar 26. Pemeran membentuk lingkaran

Lingkaran adalah solusi mendasar dan umum yang dapat dilakukan untuk menempatkan pemain dalam kelompok besar. Namun bentuk lingkaran memiliki kelemahan karena pemeran yang berada di depan akan menutupi pemeran lain yang di belakang. Intinya, tidak semua pemeran jelas terlihat oleh mata penonton. Untuk itu diperlukan perubahan, misalnya dengan menempatkan pemeran yang berada di depan dalam level yang lebih rendah sehinga semua jelas kelihatan.

Gambar 27. Komposisi lingkaran dengan level pemeran
di depan lebih rendah

Pengaturan pemain dalam komposisi lingkaran seperti di atas bisa diaplikasikan dalam adegan dengan dialog yang panjang. Akan tetapi juga memiliki kelemahan teknis terutama dalam proses membentuk komposisi dan proses deformasi setelahnya karena memerlukan waktu lebih banyak. Apalagi jika pemeran yang berada di area depan diatur dalam posisi duduk di lantai.

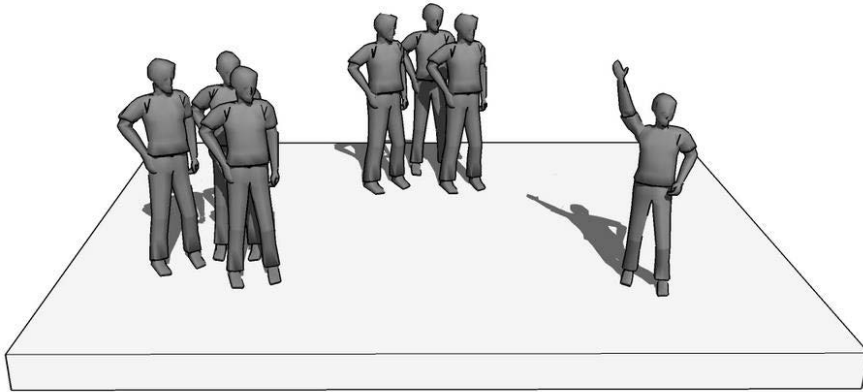
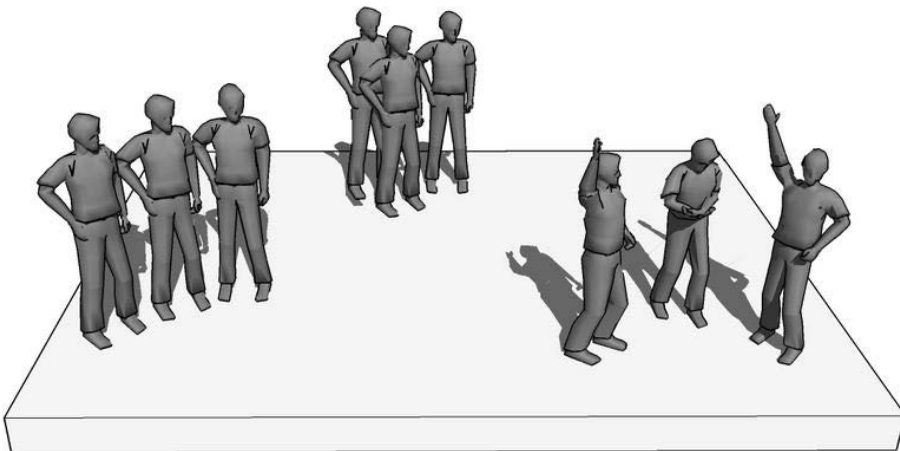
Komposisi setengah lingkaran memberikan peluang yang lebih besar dalam hal kejelasan penampakan fisik pemain dilihat dari berbagai sudut pandang. Karena separuh lingkaran bagian depan terbuka, maka tidak ada lagi penghalang bagi pandangan penonton. Bentuk setengah lingkaran yang dihasilkan juga memungkinkan para pemeran enak dipandang karena akan berada dalam posisi frontal depan hingga profil kanan dan kiri.

Gambar 28. Komposisi setengah lingkaran

Pembuatan penonjolan pada komposisi setengah lingkaran juga lebih mudah. Dengan menggunakan teknik perbedaan, misalnya pemeran yang berada di tengah berdiri sementara yang lain duduk atau sebaliknya. Bisa juga dilakukan dengan memisahkan salah satu pemeran dari kelompok setengah lingkaran, sehingga pusat perhatian ada pada pemeran yang terpisah tersebut. Selain itu, pergerakan dalam membentuk formasi setengah lingkaran tidak sesulit formasi lingkaran. Secara fisik tanpa adanya perbedaan tinggi rendah pun semua pemeran nampak jelas terlihat. Formasi ini juga lebih menguntungkan dilihat dari posisi hadap pemain yang beragam dan semua memiliki dimensi.

Pengaturan kelompok besar lain biasanya menggunakan format garis yang menempatkan sekumpulan pemeran dalam satu garis atau lebih. Secara fisik semua pemeran pada formasi ini akan nampak jelas terlihat oleh penonton tapi dalam posisi hadap frontal depan atau profil kanan-kiri.

Gambar 29. Komposisi garis

Formasi ini memang terbatas karena biasanya digunakan untuk koor dalam drama konvensional. Bentuk garis memberikan keseimbangan pandangan penonton bagi semua pemeran. Untuk alasan inilah komposisi garis diterapkan dalam koor. Bentuk garis tidak memungkinkan seorang pemeran menonjolkan diri kecuali berdiri terpisah dari kelompok. Meski begitu, penonjolan individu dalam bentuk garis lebih kuat dibandingkan dengan setengah lingkaran. Karena pemeran yang melangkah keluar dari kelompok seolah tidak memiliki ikatan lagi. Ia bisa menjadi individu yang bebas sedangkan garis di belakangnya menjadi latar. Sementara itu dalam setengah lingkaran, individu yang terpisah seolah masih menjadi bagian dari kelompok sehingga ia tidak benar-benar lepas dari kelompok setengah lingkaran itu.

Pengaturan atau penempatan pemain dalam kelompok besar lebih fleksibel dilakukan dalam komposisi segitiga. Banyak variasi yang bisa dilakukan, baik dengan membentuk garis segitiga maupun mengelompokkan pemeran ke dalam tiga titik atau area. Penonjolan dapat dilakukan untuk pemeran individu di antara kelompok atau untuk kelompok tertentu di antara kelompok lainnya.

Gambar 30. Penonjolan individu dalam segitiga

Gambar 31. Penonjolan kelompok dalam segitiga

Seperti pada kelompok kecil, penonjolan kelompok besar dengan formasi segitiga bisa diatur untuk memberikan kejelasan penampakan fisik bagi semua pemeran. Pengaturan level, posisi, bentuk, dan gaya juga lebih luwes. Pada dasarnya bentuk segitiga memberikan keseimbangan pandangan, maka penonjolan dapat dilakukan dengan berdasar pada aksi indivu atau kelompok. Artinya, lebih mudah untuk menarik perhatian penonton bagi pemeran dalam formasi segitiga tanpa takut mengaburkan aksi pemeran lain.

Pemeran yang terlibat dalam pertunjukan teater kolosal diharuskan memahami teknik penonjolan kelompok. Bagaimana beraksi dan dalam posisi apa harus beraksi sangat penting dipahami. Karena jika tidak,

maka aksi apapun yang dilakukan kurang mendapatkan perhatian penonton. Semua pemeran harus menyadari posisi dan peran masing-masing dalam kelompok. Penonjolan individu mengharuskan dukungan dari semua pemeran dalam kelompok. Artinya, perhatian atau arah pandangan semua pemeran harus tertuju pada individu tersebut. Jadi, semua pemeran berperan penuh dalam penonjolan kelompok besar meskipun kehadirannya di atas panggung hanya diam atau tanpa dialog sama sekali. Kerjasama antarpemeran harus senantiasa dijaga. Semuanya saling mendukung dan menguatkan.

4. Teknik Penonjolan Terkait Karakter

Kerja pemeranan adalah menafsirkan karakter peran yang akan dimainkan. Dalam proses penafsiran perlu bagi pemeran untuk memilih, bagian mana yang perlu ditonjolkan agar gambaran penafsiran menjadi jelas. Senjata teknis pemeran adalah pengucapan dan jasamani. Oleh karena itu, seorang pemeran memiliki tanggung jawab profesional untuk menjaga kondisi suara dan jasmaninya agar tidak terjadi kesalahan ketika berperan (Rendra, 1985: 43).

Kondisi jasmani sangat penting bagi pemeran. Dalam kehidupan sehari-hari dijumpai orang-orang yang tidak sempurna secara fisik seperti kaki yang nampak terlalu panjang, punggung membungkuk atau yang lainnya. Hal ini dapat diterima secara wajar apa adanya. Namun dalam panggung teater, seorang pemeran harus tampil sempurna secara fisik sesuai dengan karakter tokoh yang diperankan (Stanislavski, 2008:43). Penonton tidak bisa menerima alasan apapun jika ciri fisik tidak bisa menggambarkan karakter. Pemeran harus mampu mengelola tubuh untuk menonjolkan watak/karakter yang ia perankan. Hal yang sama juga terjadi pada suara dimana suara pemeran telah lebur sepenuhnya menjadi suara karakter tokoh yang diperankan. Kalimat dialog yang diucapkan harus bisa memberikan gambaran watak tokoh yang diperankan. Untuk kepentingan inilah teknik penonjolan sangat diperlukan.

Proses penentuan bagian yang akan ditonjolkan dimulai dari baris kalimat dialog yang harus diucapkan dari keseluruhan lakon yang dimainkan. Kalimat dialog yang dipilih harus memiliki makna atau isi yang kuat yang mendukung karakter peran. Jadi teknik penonjolan terkait erat dengan teknik memberi isi. Atau bisa juga dikatakan bahwa kedua teknik ini saling mempengaruhi satu sama lain. Pada hakekatnya, apa

yang ditonjolkan adalah isi. Bedanya ialah bahwa tidak semua isi harus ditonjolkan. Teknik penonjolan adalah pelaksanaan dari pemilihan terhadap isi tersebut yang dianggap paling penting (Rendra, 1985: 44). Pemilihan isi kalimat dialog dengan demikian harus mencerminkan karakter tokoh peran.

Perhatikan karakter Nyonya Martopo dan Pak Darmo dalam cuplikan lakon *Orang Kasar* karya Anton Chekov saduran WS Rendra di bawah.

PADA SUATU SIANG HARI, KIRA-KIRA JAM 12.00, DI KAMAR TAMU YANG MEWAH ITU, NYONYA MARTOPO, SANG JANDA, DUDUK DI ATAS SOFA SAMBIL MEMANDANG DENGAN PENUH LAMUNAN KE GAMBAR ALMARHUM SUAMINYA YANG GAGAH, BERMATA BESAR DAN BERKUMIS TEBAL ITU. MAKA MASUKLAH MANDOR DARMO YANG TUA ITU.

DARMO : Lagi-lagi saya jumpai nyonya dalam keadaan seperti ini. Hal ini tidak bisa dibenarkan, nyonya Martopo. Nyonya menyiksa diri! Koki dan babu bergurau di kebun sambil memetik tomat, semua yang bernafas sedang menikmati hidup ini, bahkan kucing kitapun tahu bagaimana berjenakanya dan berbahagia, berlari-lari kian kemari di halaman, berguling-guling di rerumputan dan menangkapi kupu-kupu, tetapi nyonya memenjarakan diri nyonya sendiri di dalam rumah seakan-akan seorang suster di biara. Ya, sebenarnyalah bila dihitung secara tepat, nyonya tak pernah meninggalkan rumah ini selama tidak kurang dari satu tahun.

NYONYA : Dan saya tak akan pergi ke luar! Kenapa saya harus pergi keluar? Riwayat saya sudah tamat. Suamiku terbaring di kuburnya, dan sayapun telah mengubur diri saya sendiri di dalam empat dinding ini. Kami berdua telah sama-sama mati.

DARMO : Ini lagi! Ini lagi! Ngeri saya mendengarkannya, sungguh! Tuan Martopo telah mati, itu kehendak Allah, dan Allah telah memberikannya kedamaian yang abadi. Itulah yang nyonya ratapi dan sudah sepantasnya nyonya menyudahinya. Sekarang inilah waktunya untuk berhenti dari semua itu. Orang toh tak bisa terus menerus melelehkan air mata dan memakai baju hitam yang

muram itu! Istri sayapun telah meninggal dunia beberapa tahun yang lalu. Saya berduka cita untuknya, sebulan penuh saya melelhkan air mata, sudah itu selesai sudah. Haruskah orang berkabung selama-lamanya? Itu sudah lebih dari yang sepantasnya untuk suami nyonya!

(IA MENGELUH) Nyonya telah melupakan semua tetangga nyonya. Nyonya tidak pergi keluar dan tidak menjamu seorangpun juga. Kita hidup, maafkanlah, seperti laba-laba, dan kita tak pernah menikmati cahaya matahari yang gemilang. Pakaian-pakaian pesta telah dikerikiti tikus, seakan-akan tak ada lagi orang baik di dunia ini. Tetapi di daerah ini penuh dengan orang-orang yang menyenangkan.

Di desa ini Perfini mengadakan *location*, wah, bintang-bintang filmnya kocak! Orang tak akan puas-puas melihat mereka. Setiap malam minggu mereka mengadakan malam pertemuan, bintang-bintang yang cantik pada bernyanyi dan Raden Ismail bermain pencak. Oh, nyonyaku, nyonyaku, nyonya masih muda dan cantik. Ah, seandainya memberi kesempatan pada semangat nyonya yang remaja itu… Kecantikan toh tak akan abadi. Jangan sia-siakan. Apabila sepuluh tahun lagi nyonya baru mau keluar ke pesta, ya, sudah terlambat!

NYONYA : (TEGAS) Saya minta, jangan bicara seperti itu lagi. Pak Darmo telah tahu, bahwa sejak kematian mas Martopo, hidup ini tak ada harganya lagi bagi saya. Bapak kira aku ini hidup? Itu hanya nampaknya saja, mengertikah Pak Darmo? Oh, saya harap arwahnya yang telah pergi itu melihat bagaimana aku mencintainya. Saya tahu, ini bukan rahasia pula bagimu, suamiku sering tidak adil terhadap saya, kejam, dan ia tidak setia, tetapi saya akan setia, kepada bangkainya dan membuktikan kepadanya betapa saya bisa mencinta. Di sana, di akhirat ia akan menyaksikan bahwa saya masih tetap sebagai dulu.

Karakter Nyonya Martopo digambarkan sebagai seorang yang senantiasa berkabung dalam hidupnya sejak kematian sang suami. Keterangan ini diperkuat dengan kalimat dialog yang disampaikan Pak Darmo untuk menghibur Nyonya Martopo. Semakin kalimat hiburan itu dilontarkan semakin berduka hati Nyonya Martopo.

Untuk memberikan gambaran yang jelas mengenai karakter Nyonya Martopo, seorang pemeran harus mampu memilih kalimat dialog yang

tepat untuk ditonjolkan. Kalimat itu harus mengandung isi mengapa Nyonya Martopo berduka dan bagaimana ia akan menjalani hidup. Juga perlu diperhatikan reaksi yang dilakukan Nyonya Martopo terhadap dialog Pak Darmo mengenai masa muda dan kehendak untuk bebas dari kungkungan kesedihan. Pilihan dialog yang tepat untuk ditonjolkan akan memberikan gambaran karakter Nyonya Martopo bahwa hidupnya hanya diabdikan untuk suami dan tidak bakal ada orang lain yang bisa menggantikan.

Demikian pula dengan karakter Pak Darmo yang senantiasa mencoba menghibur dan membangkitkan kembali gairah hidup majikannya. Pemilihan kalimat dialog untuk ditonjolkan harus memberikan gambaran bahwa Pak Darmo adalah pekerja di rumah Nyonya Martopo dan dia selalu berusaha menyemangati majikannya. Meski seringkali usaha Pak Darmo tidak berhasil namun ia tidak berhenti berusaha.

Gambar 32. Latihan teknik penonjolan terkait karakter

Pemilihan kata yang tepat untuk menonjolkan karakter peran harus dilakukan dengan pengucapan dan gerak tubuh yang selaras. Ada tiga macam cara dalam memberikan tekanan isi (penonjolan) pada kalimat. Pertama dengan teknik dinamik, kedua dengan tekanan nada, dan ketiga dengan tekanan tempo. Tekanan dinamik ialah tekanan keras dalam pengucapan. Tekanan nada adalah tekanan tingi rendahnya nada dalam pengucapan satu kata dalam kalimat. Tekanan tempo ialah tekanan

lambat dan cepatnya pengucapan kata dalam kalimat (Rendra, 1985 :18-20).

Tekanan dinamik digunakan untuk memberikan tekanan pada kata tertentu dan diucapkan lebih keras dibanding kata lain dalam kalimat. Dalam cuplikan dilaog Nyonya Martopo penonjolan kata dengan tekanan dinamik dapat dilakukan. Perhatikan kata yang dicetak tebal.

NYONYA : (TEGAS) Saya minta, jangan bicara seperti itu lagi. Pak Darmo telah tahu, bahwa sejak **kematian** mas Martopo, hidup ini tak ada harganya lagi bagi saya. Bapak kira aku ini hidup?...

Penekanan kata “kematian” memberikan penonjolan karakter bahwasanya Nyonya Martopo tidaklah merasa hidup lagi sejak kematian suaminya. Tekanan dinamik di sini merupakan penonjolan isi pikiran dan karakter Nyonya Martopo sangat dipengaruhi oleh isi pikirannya.

Sementara itu tekanan nada lebih menonjolkan isi perasaan daripada pikiran. Kata “hidup” seperti dalam kalimat dialog Nyonya Martopo dapat diucapkan dengan berbagai variasi nada yang mencerminkan perasaan. Dalam konteks ini, kata “hidup” memberikan penegasan perasaan bahwa sesungguhnya yang dijalani Nyonya Martopo adalah kematian atau hidup tapi perasaannya telah mati. Penonjolan pengucapan baik dengan tekanan dinamik maupun nada pada kata yang dipilih dalam kalimat dialog dalam cuplikan di atas memberikan kejelasan gambaran karakter tokoh yang bernama Nyonya Martopo.

Cara terakhir dalam penekanan isi kalimat adalah tekanan tempo yang terkait langsung dengan ungkapan perasaan tokoh. Jika dilihat dari konteksnya, tempo pengucapan kalimat dialog Nyonya Martopo adalah lambat karena faktor kesedihan yang melingkupi. Sementara itu tekanan tempo pada kalimat dialog Pak Darmo bisa bervariasi. Dalam satu waktu ia ikut sedih atau terharu atas apa yang menimpa majikannya, namun dalam waktu yang lain tempo dialognya bisa saja berubah cepat karena ia ingin menghibur dan membangkitkan lagi semangat hidup majikannya. Penggunaan tekanan tempo yang tepat terutama pada kalimat dialog Pak Darmo dalam contoh ini bisa digunakan untuk memberikan gambaran karakter sesungguhnya Pak Darmo.

Selain pengucapan, penonjolan karakter seperti yang telah ditulis pada pengantar sub-materi di atas, dapat pula dilakukan oleh pemeran secara

jasmaniah baik dalam bentuk gerak isyarat tubuh atau gestur. Pernyataaan pikiran dan perasaan dapat diungkapkan melalui gerakan tangan, jari, genggaman telapak tangan, lambaian, angkatan bahu, dan lain sebagainya. Dalam kehidupan sehari-hari, ketika melakukan wicara atau berdialog seseorang tidak pernah bisa lepas dari gestur. Bahkan melalui gestur keseharian dapat diungkap watak seseorang. Misalnya, orang yang selalu menggerak-gerakkan tangan ketika berbicara dapat ditengarai sebagai orang besar emosinya. Hal-hal semacam ini harus mampu ditemukan dan diungkap oleh pemeran ketika memerankan karakter tokoh lakon sehingga ketika pada saat berdialog tekanan gerak isyarat mampu menunjukkan watak tokoh yang diperankan.

Bahasa gestur seperti yang disampaikan Eka D. Sitorus secara umum dapat dibagi menjadi 4 kategori sifat yaitu *ilustratif* atau *imitatif, indikatif*, *empatik*, dan *autistik* (Sitorus, 2002: 82). Gestur *ilustratif* adalah gestur yang disebut pantomimik untuk memberikan informasi verbal dan spesifik. Misalnya memberikan gambaran benda kotak, bulat, segitiga berukuran besar atau kecil. Gestur *indikatif* dipakai untuk menunjukkan sesuatu arah atau tanda tertentu. Misalnya, mengelus perut sebagai indikasi dari rasa lapar atau memegang kepala sebagai indikasi dari rasa pening. Gestur *empatik* memberikan informasi subjektif berhubungan dengan emosi atau perasaan akan sesuatu. Misalnya, ketika sesorang berkata keras sambil mengepalkan tangan memberikan informasi perasaan dendam atau amarah yang sedang dialami. Gestur *autistik* tidak dimaksudkan untuk komunikasi sosial tetapi lebih diutamakan untuk diri sendiri. Misalnya, seorang yang berkata-kata pada dirinya sendiri di cermin.

Gambar 33. Gestur ilustratif

Penonjolan atau penekanan dengan menggunakan gestur terkadang lebih mudah ditangkap oleh mata penonton karena aspek visual lebih cepat diterima dari aspek *auditif*, oleh karena itu, gestur sangat penting maknanya. Seorang pemeran harus mampu mengolah gerak-gerik tubuh dalam mewujudkan karakter tokoh yang diperankan. Di bawah adalah cuplikan lakon *Tanda Silang* karya Eugene O'Neill saduran WS Rendra yang dapat digunakan untuk menelaah gestur. Perhatikan tokoh Dokter.

DARPO : Tuan Dokter dapat melihat?

DOKTER : (DENGAN SUARA DIBIKIN-BIKIN BIASA DAN MENYEMBUNYIKAN TAK ENAK YANG DIKANDUNGNYA). Ya cukup terang, jangan susah. Bulan purnama sangat benderang.

DARPO : Untung juga, (BERJALAN PELAN-PELAN KE MEJA) Ia tidak suka terang akhir-akhir ini. Hanya sinar dari tempat kompas itu.

DOKTER : Ia? Oh… maksud saudara ayah saudara?

DARPO : (KASAR) Siapa lagi?

DOKTER : (SEDIKIT HERAN, MENENGOK KE SEKELILING DENGAN SEDIKIT MALU) Saya kira semua ini dimaksudkan seperti kabin sebuah kapal, ya?

DARPO : Ya, seperti yang sudah saya peringatkan sebelumnya.

DOKTER : (HERAN) Diperingatkan? Mengapa diperingatkan? Saya kira rekaan ini tidak mengejutkan, malah cukup menarik.

DARPO : (PENUH MAKSUD) Menarik, ya mungkin.

DOKTER : Dan ia tinggal di sini, seperti kata saudara, tidak pernah turun.

DARPO : Tidak, tidak pernah turun, sudah hampir tiga tahun. Adik perempuan saya yang membawakan makanan ke atas. (IA DUDUK DI KURSI KIRI MEJA) Ada lentera-lentera di atas buffet itu dokter. Tolong bawakan ke sini dan silahkan duduk. Kita terangi saja kamar ini. Saya minta maaf karena telah membawa tuan ke kamar di atap ini, tapi percayalah, takkan seorangpun bisa mendengar kita di sini. Dan dengan melihat cara hidupnya yang gila dengan mata kepala tuan sendiri, tuan akan mengerti bahwa saya ingin tuan tahu hal yang sebenarnya, tidak lebih dari itu, kebenaran dan untuk itu lentera sangat penting. Tanpa itu di kamar ini semua hanya menjadi impian-impian, Dokter.

DOKTER : (DENGAN SENYUM LEGA MEMBAWA LENTERA) Sedikit angker di sini.

DARPO : (TAMPAKNYA TAK MEMPERHATIKAN) Ia tidak akan melihat cahaya ini. Matanya terlalu sibuk, kearah jauh sana (IA MENGAYUHKAN TANGAN KIRINYA MEMBUAT ISYARAT MENUDING KE LAUT) Dan bila ia melihatnya, biar saja ia turun. Tuan toh harus menemuinya sekarang atau nanti (IA MENGGORESKAN KOREK MENYALAKAN LENTERA)

DOKTER : Dimana dia?

DARPO : (MENUNJUK KE ATAS) Di atas, di geladak. Silahkan duduk bung… dia tidak akan turun.

DOKTER : (DUDUK DENGAN AGAK HATI-HATI DI ATAS KURSI DI DEPAN MEJA) Jadi ia punya atap yang sangat sempurna seperti kapal?

DARPO : Ya, seperti yang sudah saya ceritakan pada tuan, seperti dek. Ada kemudi, kompas, tempat kompas berlampu, tangga ke dek sana (IA MENUDING), jembatan yang bisa dibuat jalan-jalan hilir mudik semalam suntuk. (DENGAN KERAS YANG MENDADAK) Sudah saya katakan bukan, kalau dia gila?

DOKTER : (DENGAN LAGU ORANG PANDAI) Itu bukan sesuatu yang baru. Saya sudah mendengar seluruhnya tentang dia sejak saya pertamakali datang ke rumah sakit gila di sana. Saudara bilang ia hanya jalan-jalan di malam hari saja, di atas sana?

Gestur tokoh dokter sangat menarik untuk dicobakan. Pada suatu waktu ia menyembunyikan perasaan tidak enak dengan mengatakan yang sebaliknya. Tapi lain kali waktu ia merasa takut, memberanikan diri, was-was, atau bahkan malu. Banyak variasi gerak isyarat yang dapat dimainkan pada tokoh Dokter. Berbeda dengan Darpo yang sejak mula identifikasi karakternya sudah jelas, sehingga gerak isyarat hanya merupakan penegasan dari watak dasar.

Gestur bersifat i*ndikatif* dan *empatik* banyak dilakukan tokoh Dokter. Ia seperti berada di satu tempat yang tidak diinginkan, namun harus berada di situ karena profesinya. Campur-aduk perasaaan dan emosi Dokter secara sekilas dapat dilihat dari kalimat dilaog yang ia lontarkan. Dengan menambahkan penonjolan jasmani ketika berbicara, maka perwatakan Dokter bisa diketahui dengan jelas. Namun perlu diingat, bahwa perubahan gestur secara cepat dengan makna yang berbeda harus dilakukan dengan baik, sebab jika tidak hasilnya akan nampak kaku atau malah karikatural. Penonjolan karakter melalui suara dan jasmani membutuhkan dorongan dan alasan kuat untuk melakukan. Untuk itu diperlukan banyak latihan dengan berbagai macam karakter tokoh peran.

Gambar 34. Gestur autistik

5. Teknik Penonjolan Terkait Emosi

Penerapan teknik penonjolan terkait emosi dapat dilakukan dengan menggunakan tekanan isi pada pengucapan baris kalimat dialog. Penekanan pengucapan untuk memberikan gambaran emosi secara verbal. Kata atau kalimat yang dipilih untuk ditonjolkan harus selaras dengan emosi yang akan ditampilkan. Secara teknis penonjolan sering berhubungan dengan perubahan emosi tokoh peran. Teknik penonjolan terkait emosi dapat dilakukan dengan menggunakan gestur saja atau gestur dan ucapan. Namun semuanya diterapkan pada adegan tertentu yang memang membutuhkan penonjolan dengan bentuk gerak atau gerak dan ucapan.

Gambar 35. Penerapan teknik penonjolan terkait emosi

Teknik penonjolan dapat dicobakan pada proses latihan hingga menemukan ketepatan ekspresi terkait emosi. Bentuk tekanan isi yang diterapkan dalam penonjolan akan memberikan sajian berbeda. Tekanan dinamik mungkin paling mudah dipahami dan diterapkan, namun tidak bisa untuk kalimat dialog yang panjang. Tekanan tempo juga tidak bisa dilakukan dalam waktu lama dan sering, karena akan mengganggu irama lakon keseluruhan. Sementara tekanan nada memberikan nuansa irama yang kaya. Tekanan nada lebih efektif digunakan untuk kalimat dialog yang panjang atau dalam teater konvensional yang sering menggunakan kalimat puitis atau dialog berdasar dialek. Sedang penonjolan berbasis gestur digunakan pada waktu khusus. Di bawah beberapa contoh adegan untuk menerapkan teknik penonjolan terkait emosi.

a. Marah

A : Saya sudah berusaha tuan...
B : Apa yang anda usahakan?
A : Saya telah memberinya pemahaman akan keuntungan yang dia dapat jika menjual lahan itu pada kita
B : Terus?
A : Saya memberikannya iming-iming...
B : Terus?
A : Saya, eh saya...
B : Saya, saya!! Apapun yang anda bicarakan aku sudah tahu bahwa anda tidak berhasil membujuknya. Dasar bodoh!!

Tekanan dinamik dapat digunakan oleh B untuk menegaskan kemarahannya pada A. Hal ini bisa dilakukan oleh B karena baris kalimat dialognya tidak panjang, sehingga ekspresi marah akan lebih mengena dengan menekankan atau mengucapkan kata atau kalimat dalam volume tinggi.

A : Apa yang harus saya lakukan lagi...
B : Sebagai orang dewasa anda semestinya mengerti akan pentingnya arti kekuasaan. Tidak selayaknya kau menyerah dengan mudah. Kekalahan selalu saja menyakitkan dan kau baru saja melakukannya! Lalu dengan merengek kau datang kemari dan lagi-lagi hanya mengabarkan kekalahan. Sementara yang aku mau adalah kemenangan, lain tidak!

Tekanan nada dapat digunakan oleh B untuk mengekspresikan kemarahan. Penggunaan tinggi rendah nada memberikan banyak kemungkinan bagi B untuk mengeksplorasi emosi marah yang ada dalam dirinya. Hal ini bisa terjadi karena kalimat dialog B cukup panjang sehingga ia bisa memainkan irama.

A : Sesuatu telah terjadi. Tapi aku pikir hal itu tidak menjadi masalah.
B : Apa itu?
A : Waktu kau minta aku untuk membelikan buah itu, aku berhasil medapatkannya. Aku membelinya tiga buah. Lalu ku bawa pulang, tetapi di tengah jalan buah-buah itu jatuh di selokan.. jadi agak kotor sedikit. Tidak apa-apa kan?
B : Ya tidak apa-apa... (DIAM SEBENTAR, MENARIK NAFAS) Tapi kau harus membelinya lagi!! Aku tidak mau buah yang kotor, paham!!

Tekanan tempo digunakan oleh B untuk memberikan penonjolan pada rasa amarahnya terhadap A. B mengambil tempo atau jeda sebentar sebelum mengungkapkan rasa marah. Penonjolan dengan gestur dapat digunakan oleh B dalam hal ini jika misalnya ia hanya diam, menatap tajam A kemudian menggebrak meja atau membanting sesuatu. Setelah itu berbicara dengan nada marah atau pergi tanpa bicara.

b. Senang
Tekanan dinamik dapat diterapkan pada contoh adegan di bawah.

A : Sekarang apa yang anda rasakan setelah menempuh perjalanana sejauh ini?
B : Aku senang. Aku selalu menikmati setiap petualangan.
A : Selain itu?
B : Aku senang. Itu saja.
A : Baiklah.

Tekanan nada dapat diterapkan dalam contoh adegan di bawah ini.

A : Kau datang kemari dengan tergesa-gesa. Ada persoalan apakah sesungguhnya?
B : Garis atau jalan hidup sebenarnya telah ditentukan. Sebagai manusia kita tinggal menjalankan. Sedih atau gembira pasti terjadi, tetapi aku lebih memilih gembira. Duka atau bahagia pasti terjadi, tetapi aku lebih memilih bahagia. Redup atau terang pasti juga akan terjadi, tetapi aku lebih memilih terang. Kesuraman tidak lagi ada di sini sekarang. Kau tahu kenapa dan mengapa aku mendatangimu, hem? Itu semua karena Raja membebaskan seluruh pajak yang ada, ha ha ha.
A : Oh benarkah? Ha ha ha..... kita bebas dan merdeka, ha ha ha...

Tekanan tempo dapat diterapkan dalam contoh adegan di bawah ini.

A : Mengapa anda cemberut? Apa yang anda pegang itu?
B : Kau tidak boleh tahu. Sama sekali tidak boleh tahu.
A : Memangnya apa itu? Masak kau tidak boleh tahu?
B : Jika kau tahu, kau akan menyesal.
A : Memangnya kenapa?
B : Coba kau lihat sendiri! (MELEMPARKAN AMPLOP. A MEMBUKANYA DAN MEMBACA ISINYA. A DIAM, MENATAP B. LALU KEDUANYA TERTAWA)
A : Ha ha ha,... kita diterima
B : Ha ha ha.... Ya, kita diterima

Penonjolan menggunakan gestur dapat diterapkan pada contoh adegan di bawah.

A : Kau tahu mengapa kupanggil kemari?
B : Tidak pak.
A : Kau baca ini dan segera pergi.

B : (DENGAN SEDIKIT TAKUT, MENGAMBIL SECARIK KERTAS YANG DIBERIKAN. IA MEMBACANYA. TERSENYUM. MENATAP ORANG YANG ADA DI DEPANNYA, MEMELUK ORANG ITU LALU MELAKUKAN SUJUD SYUKUR DAN KEMUDIAN PERGI DENGAN LANGKAH RINGAN. BERHENTI SEBENTAR, MENOLEH) Terimakasih, aku akan melakukan tugasku dengan baik! (MELAMBAIKAN TANGAN. MELANGKAH PERGI)

c. Takut

Tekanan dinamik dapat diterapkan pada contoh adegan di bawah ini.

A : Ayolah, mengapa anda berhenti di sini saja?
B : Sudahlah anda duluan nanti aku menyusul.
A : He, jangan seperti itu. Kita harus bersama.
B : Boleh saja, asal tidak lewat jalan itu.
A : Memangnya kenapa?
B : Kemarin baru saja ada orang meninggal di sekitar itu.
A : Trus?
B : Aku takut, goblok!
A : Oo, kalau begitu kita berputar saja...

Tekanan tempo dapat diterapkan pada contoh adegan di bawah.

A : Barang-barangmu sudah anda masukkan semua ke dalam ransel?
B : Sudah.
A : Kalau begitu, ayo kita lanjutkan.
B : Begini, kita memang harus melanjutkan perjalanan karena puncak masih jauh tapi... (MEMANGGUL RANSEL. DIAM.) Kita lewat sebelah sini.. (JALAN PELAN-PELAN TERUS LARI).

Tekanan nada dapat diterapkan pada contoh adegan di bawah.

A : Sesungguhnya bukan persoalan jika harus menyerang sekarang. Pasukan, kita punya. Persenjataan, kita lengkap. Tapi, cukupkah itu semua? Jumlah kita belum tandingan mereka. Aku juga tahu bahwa bala bantuan akan segera datang bagai gelombang. Semua berada di pihak kita. Tapi, kapankan bantuan itu datang? Sampai sekarang belum ada

kabarnya. Kita sesungguhnya tidak tahu, apakah mereka benar-benar akan datang membantu atau tidak.
B : Jadi, kau takut?
A : Aku tidak takut, hanya saja kita tidak cukup persiapan dan.. ya.. aku takut.

Penonjolan dengan menggunakan gestur dapat diterapkan dalam contoh adegan di bawah ini.

A : Kau mau permen ini?
B : (HANYA DIAM SAJA)
A : Ambillah. (MENAWARKAN)
B : (DENGAN GEMETAR MENERIMA PERMEN ITU DAN MATANYA TIDAK LEPAS MENATAP A)

d. Cinta

Tekanan dinamik dapat diterapkan pada contoh adegan di bawah.

A : Mengapa kau selalu datang kemari?
B : Memangnya tidak boleh?
A : Persoalannya bukan boleh atau tidak, tapi kau datang setiap hari.
B : Karena aku selalu ingin menemuimu.
A : Untuk apa?
B : Kau seharusnya tahu. Aku senang denganmu.

Tekanan tempo dapat diterapkan pada contoh adegan di bawah.

A : Dari tadi kau memandangku, ada apa?
B : Aku (DAM) ah tidak.. aku tidak apa-apa.
A : Tapi tidak seperti biasanya anda begitu. Apakah kau sakit?
B : Aku (DIAM) ada sesuatu...
A : Untukku?
B : Eh.. (DIAM) iya..
A : Apa itu?
B : Aku (DIAM. MENGHELA NAFAS) Ini, untukmu.. (MEMBERIKAN SETANGKAI BUNGA)

Tekanan nada dapat diterapkan pada contoh adegan di bawah.

A : Di dunia ini segala sesuatu selalu saja diciptakan berpasangan. Ada siang, ada malam. Ada pagi, ada sore. Ada

panas, ada hujan. Semua menghiasi hidup manusia ini, dari awal mulanya. Tidak bisa yang seperti itu dipisahkan karena meski berbeda tapi saling melengkapi. Panas tanpa hujan pasti akan membakar dunia sementara malam tanpa siang akan kehilangan artinya, seperti halnya aku dan anda.

B : Aku tahu maksudmu, tapi maaf.

Penonjolan dengan menggunakan gestur dapat diterapkan pada contoh adegan di bawah.

A MENGUTARAKAN SEGALA KEKECEWAAN PADA B YANG MENGINGKARI JANJI. KATANYA MAU DATANG TAPI TERNYATA TIDAK. SEMENTARA ITU A SUDAH MENYIAPKAN SEGALANYA. PADA SAAT A MARAH-MARAH, B MENUTUPI MULUT A DENGAN TANGANNYA. A DIAM. B MENATAP A LALU MEMEGANG TANGAN A DAN MEMBERIKAN SESUATU DI TANGAN ITU. A MENATAP B LALU KEDUANYA TERSENYUM.

e. Sedih

Tekanan dinamik dapat diterapkan pada contoh adegan di bawah.

A : Sudahlah, segala apa yang ada di dunia ini tidak abadi sifatnya.

B : Tapi, ia sahabatku...

A : Aku tahu, tapi itu jalan terbaik untuknya.

B : Aku masih tidak percaya.

A : Kehidupan dan kematian akan selalu ada selama dunia ini ada. Relakanlan.

Tekanan tempo dapat diterapkan pada contoh adegan di bawah.

A : Sebenarnya apa yang terjadi?

B : Aku tidak bisa menceritakannya.. (DIAM) Aku sungguh bingung.. (DIAM) Apa yang harus aku katakan padamu (DIAM)

A : Katakanlah.

B : (DIAM) Ia... Ia telah pergi..

Tekanan nada dapat diterapkan pada contoh adegan di bawah.

A : Menderita katamu? Menderita bagaimana?

B : Tidak setiap orang bisa melihat apa yang ada dalam jiwa orang lain. Tidak setiap manusia mampu menyingkap rasa

manusia lain. Kau mungkin telah memberinya semua kemewahan dunia. Tapi itu hanya yang terlihat mata. Kau jelas tidak tahu dan merasa bahwa jiwa yang terkekang itu penuh derita. Tiada guna limpahan harta jika jiwa tidak bebas merdeka. Ia paham itu tapi hanya ia simpan dalam tangisnya. Ia tidak ingin melukai hatimu.

Penonjolan dengan menggunakan gestur dapat diterapkan pada contoh adegan di bawah.

A : Aku memanggilmu kemari hanya ingin memberikan kalung ini yang dititipkan oleh ayahmu padaku. Ia orang yang baik.
B : (MENGAMBIL KALUNG ITU. MEMBUKA BANDULNYA. DI DALAM BANDUL ITU ADA FOTO DIRINYA DAN AYAHNYA. DIAM. MEMEJAMKAN MATA. MENDEKAP KALUNG ITU KE DADANYA. MENANGIS)

Pengembangan teknik penonjolan terkait situasi dapat dilakukan dengan memperbanyak latihan variasi adegan. Perlu diingat bahwa, dalam pemeranan hubungan antarkarakter tokoh dapat mempengaruhi kualitas emosi yang diekspresikan. Dengan demikian, penonjolan terkait emosi yang diterapkan seorang pemeran harus mendapatkan dukungan atau respons yang baik dari lawan main. Semua dilakukan dengan ukuran kewajaran aksi. Sebab, aksi yang berlebihan atau di bawah standar tidak akan menghasilkan permainan yang hidup dan menarik.

6. Teknik Penonjolan Terkait Situasi

Penonjolan terkait situasi dilakukan untuk mempertegas situasi lakon yang terjadi. Dengan demikian tidak semua situasi lakon perlu ditonjolkan. Hanya adegan penting atau genting saja yang perlu mendapatkan penonjolan. Dalam penerapan penonjolan situasi dapat dilakukan oleh semua pemeran yang ada dalam adegan. Penonjolan dapat dilakukan dengan tekanan pengucapan maupun gestur atau keduanya.

Gambar 36. Latihan teknik penonjolan terkait situasi

Pada adegan yang dianggap penting atau genting, penonjolan situasi dimunculkan untuk memberikan efek dramatik lakon. Dramatika lakon berhubungan erat dengan dinamika persitiwa yang terjadi di dalamnya. Tidak baik menyajikan sebuah pertunjukan teater melalui rangkaian peristiwa yang monoton atau hanya itu-itu saja. Sebagai sebuah pertunjukan, teater harus mampu menawarkan sesuatu pada setiap peristiwa yang ada di dalamnya. Oleh karena itu, teks dalam lakon perlu dihidupkan. Penonjolan situasi termasuk salah satu cara menghidupkan peristiwa dalam lakon. Jika setiap peristiwa tampil hidup dan dinamis, maka dramatika lakon tercapai.

Misalnya dalam sebuah adegan pertempuran. Situasi digambarkan sebagai medan perang hebat di mana dua pasukan saling beradu kekuatan. Semua pemeran berperan layaknya dua musuh yang berkelahi. Kalah menang silih berganti, tapi pada akhirnya pimpinan perang salah satu pasukan tergeletak tak berdaya. Pada saat inilah nilai dramatika dimunculkan dan pada saat inilah penonjolan situasi diterapkan. Semua pasukan yang berperang berhenti, mereka memandang sang pimpinan yang roboh. Untuk sesaat semua diam.

Penonjolan yang dilakukan dengan menghentikan sementara peperangan karena salah satu pimpinan terkalahkan mampu memberikan efek dramatik dalam adegan. Penonton seakan diajak untuk

menyadari arti sesungguhnya dari peperangan. Penonton diajak untuk menyadari bahwa peperangan hanya menghasilkan kehilangan. Pada saat inilah adegan menemukan makna. Efek dramatik juga mampu memberikan kekuatan pada adegan berikutnya. Misalnya, tidak lama kemudian pasukan pemenang bersama-sama meneriakkan yel kemenangan. Pada saat ini pesan dari adegan tersebut semakin jelas bahwa dalam peperangan, penderitaan satu pihak adalah kemenangan bagi pihak lain. Namun jika kelanjutan dari adegan tersebut adalah semua pihak menghentikan peperangan dan memberi hormat pada pimpinan yang gugur, maka pesannya menjadi lain. Dalam hal ini, nilai kepahlawanan yang gugur tersebut dimunculkan, semua orang memberi hormat bahkan musuhnya sekalipun.

Selain untuk memunculkan efek dramatik, penonjolan terkait situasi bisa dilakukan dengan menerapkan kontras pada situasi yang terjadi. Keadaan yang berubah secara mendadak dan berlawanan dari keadaan semula memberikan kemungkinan untuk menonjolkan situasi. Misalnya, di tengah suasana pesta yang meriah tiba-tiba lampu mati dan semua orang menjerit serta lari kesana–kemari. Kontras yang tercipta di sini menegaskan situasi terakhir di mana semua orang berteriak dan berlarian. Penonton diajak untuk bertanya mengenai apa yang sesungguhnya terjadi. Dalam konteks seperti inilah kontras mampu memberikan penonjolan situasi.

Pelatihan penerapan teknik penonjolan terkait situasi memberikan gambaran peristiwa secara utuh kepada pemeran. Semua hal yang melingkupi keadaan tokoh peran harus menjadi perhatian. Orang berbicara dalam situasi tenang dan gawat pastilah berbeda ekspresi meskipun objek pembicaraan sama. Inilah salah satu tujuan dari latihan penonjolan terkait situasi. Pemeran mampu berperan pada satu situasi dan menghidupkan situasi.

E. Rangkuman

Proses penafsiran karakter tokoh peran, sangat diperlukan pemeran untuk memilih bagian mana yang akan ditonjolkan agar gambaran penafsiran menjadi jelas. Pemeran membutuhkan bantuan sutradara dalam l pemahaman teknik penonjolan terkait letak dan posisi pemeran di atas pentas. Dalam rangka membuat semua aksi fisik yang terjadi di atas panggung terlihat jelas oleh penonton, sutradara menerapkan teknik penonjolan atau fokus dalam *blocking*. Pemeran harus memahami hal ini

dengan baik sehingga semua aksi yang dilakukan dapat dilihat dengan jelas oleh penonton.

Pemeran dapat memanfaatkan area panggung untuk kepentingan penonjolan fisik. Beberapa area memiliki kekuatan lebih besar dibanding area lain. Kekuatan yang dimaksud di sini terkait dengan kejelasan visual. Area panggung terlihat sama di setiap bagian ketika kosong, namun begitu ada seorang pemeran atau lebih di dalamnya, posisi mereka menentukan seberapa kuat daya tarik terhadap penonton. Area yang dapat dimanfaatkan dalam penonjolan adalah area terdekat dengan penonton, area tengah, dan area yang lebih terang. Selain itu pemeran perlu memperhatikan lintasan ata arah gerak yang dilakukan yaitu, horisontal, vertikal, dan diagonal. Kombinasi area panggung dan lintasan dapat dimanfaatkan untuk penonjolan fisik.

Teknik penonjolan dalam kelompok dapat dilakukan dengan cara mengarahkan atau mengatur pemeran dalam sebuah kelompok untuk mendapatkan perhatian penonton. Jika semua faktor seimbang, maka pergerakan pemeran akan mendapat perhatian lebih dari penonton. Jika semua faktor seimbang , maka penonton akan lebih memperhatikan seorang pemeran daripada kelompok. Jika semua faktor seimbang, maka penonton akan lebih memperhatikan yang berbeda di antara yang lain. Sementara itu arah pandangan penonton akan mengikuti arah pandang pemain. Empat prinsip dasar ini perlu dipahami oleh pemeran.

Teknik penonjolan dalam kelompok kecil sesuai prinsip dasar dapat dilakukan dengan menggunakan komposisi *triangular* atau menempatkan pemeran dalam bentuk segitiga yang disebut teknik triangulasi. Teknik triangulasi memberikan banyak kemungkinan. Jika pemeran berada dalam posisi segitiga, semua memiliki peluang sama untuk menonjol. Jika satu titik area ditonjolkan, maka dua titik area lain saling menguatkan. Sementara, penempatan pemain dalam kelompok besar lebih kompleks dan perlu mendapatkan perhatian lebih. Solusi mendasar yang dapat dilakukan adalah menempatkan pemeran dalam komposisi atau formasi lingkaran, setengah lingkaran, garis, dan segitiga. Dari semua formasi, segitia merupakan komposisi yang paling fleksibel digunakan untuk menjolkan pemain atau sekelompok pemain dalam kelompok besar.

Pemeran harus mampu mengelola tubuh untuk menonjolkan watak/karakter yang ia perankan. Hal yang sama juga terjadi pada suara dimana suara pemeran telah lebur sepenuhnya menjadi suara karakter tokoh yang diperankan. Kalimat dialog yang diucapkan harus bisa memberikan

gambaran watak tokoh yang diperankan. Untuk kepentingan inilah teknik penonjolan sangat diperlukan. Proses penentuan bagian yang akan ditonjolkan dimulai dari baris kalimat dialog yang harus diucapkan dari keseluruhan lakon yang dimainkan. Kalimat dialog yang dipilih harus memiliki makna atau isi yang kuat yang mendukung karakter peran.

Ada tiga macam cara dalam memberikan tekanan isi (penonjolan) pada kalimat. Pertama dengan teknik dinamik, ke dua dengan tekanan nada, dan ke tiga dengan tekanan tempo. Tekanan dinamik ialah tekanan keras dalam pengucapan. Tekanan nada adalah tekanan tingi rendah nada dalam pengucapan satu kata dalam kalimat. Tekanan tempo ialah tekanan lambat dan cepat pengucapan kata dalam kalimat.

Selain itu gerak isyarat harus mampu ditemukan dan diungkap pemeran ketika memerankan karakter tokoh lakon, sehingga pada saat berdialog tekanan gerak isyarat mampu menunjukkan watak tokoh yang diperankan. Ada empat (4) kategori sifat gerak isyarat atau gestur yaitu *ilustratif* atau *imitatif, indikatif, empatik*, dan *autistik*. Gestur *ilustratif* adalah gestur yang disebut pantomimik untuk memberikan informasi verbal dan spesifik. Gestur *indikatif* dipakai untuk menunjukkan suatu arah atau tanda tertentu. Gestur *empatik* memberikan informasi subjektif berhubungan dengan emosi atau perasaan akan sesuatu. Gestur *autistik* tidak dimaksudkan untuk komunikasi sosial tetapi lebih diutamakan untuk diri sendiri.

Teknik penonjolan terkait emosi dapat dilakukan dengan menggunakan tekanan isi (tekanan dinamik, nada, dan tempo) melalui ucapan atau gestur. Tekanan dinamik paling mudah dipahami dan diterapkan namun tidak bisa untuk kalimat dialog panjang. Tekanan tempo tidak bisa dilakukan dalam waktu lama dan sering karena akan mengganggu irama lakon secara keseluruhan. Tekanan nada memberikan nuansa irama yang kaya. Efektif digunakan untuk kalimat dialog yang panjang atau dalam teater konvensional yang sering menggunakan kalimat puitis atau dialog berdasar dialek. Sedang penonjolan berbasis gestur digunakan dalam waktu saja.

Teknik penonjolan terkait situasi dilakukan untuk mempertegas situasi lakon. Adegan penting atau genting perlu mendapatkan penonjolan untuk memberikan efek dramatik lakon. Dramatika lakon berhubungan erat dengan dinamika persitiwa yang terjadi. Jika semua peristiwa dalam lakon nampak hidup dan dinamis, maka dramatika lakon tercapai. Selain itu, penonjolan terkait situasi bisa dilakukan dengan menerapkan kontras pada situasi yang terjadi. Keadaan yang berubah secara mendadak dan

berlawanan dari keadaan semula memberikan kemungkinan untuk menonjolkan situasi, dan hal ini juga sangat mendukung dramatika lakon.

F. Latihan/Evaluasi

Pemantapan pemahaman mengenai teknik penonjolan dapat dilakukan sengan evaluasi. Cobalah kerjakan soal latihan di bawah.

1. Jelaskan dengan singkat teknik penonjolan dalam pemeranan.
2. Jelaskan dengan singkat teknik penonjolan dalam kelompok kecil terkait cara menata pemeran di atas pangung
3. Jelaskan dengan singkat teknik penonjolan dalam kelompok besar terkait cara menata pemeran di atas panggung.
4. Jelaskan dengan singkat teknik penonjolan terkait karakter, emosi, dan situasi.

G.Refleksi

1. Manfaat apakah yang anda peroleh setelah mempelajari unit pembelajaran ini?
2. Apakah menurut anda unit pembelajaran ini menambah wawasan mengenai teknik penonjolan dalam pemeranan secara umum?
3. Bagaimana pendapat anda mengenai bentuk penonjolan kelompok?
4. Bagaimana pendapat anda mengenai bentuk-bentuk latihan teknik penonjolan terkait karakter, emosi, dan situasi?
5. Menurut anda, bisakah anda membuat adegan untuk latihan teknik penonjolan?

DAFTAR PUSTAKA

Cassady, Marsh. 1997. *Characters in Action, Play Writing the Easy Way.* Colorado: Meriwether Publishing LTD.

Grote, David. 1997. *Play Direting In The School A Drama Director's Survival* Guide. Colorado: Meriwether Publishing LTD.

McTigue, Mary. 1992. *Acting Like a Pro Who's Who What's What, and the Way Things Really Work in the Theatre.* Ohio: Betterway Books

Meisner, Sanford, Dennis Longwell. 1987. *Sanford Meisner on Acting.* New York: Vintage Books.

Merlin, Bella. 2010. *Acting the Basics*. London: Routledge

Rendra. 2013. *Seni Drama Untuk Remaja.* Bandung: PT Dunia Pustaka Jaya

_______. 1985. *Tentang Bermain Drama Catatan Elementer Bagi Calon Pemain*. Jakarta: PT Dunia Pustaka Jaya

Santosa, Eko, Dkk. 2008. *Seni Teater Untuk Sekolah Menengah Kejuruan Jilid 2*. Jakarta: Depdiknas

Schreiber, Terry. 2005. *Acting Advanced Technique For The Actor, Director, And Teatcher.* New York: Allworth Press

Sitorus, Eka D. 2002. *The Art of Acting Seni Peran untuk Teater, Film & TV.* Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama

Stanislavski, Constantin. 2008. *Membangun Tokoh,* terjemahan B. Verry Handayani, Dina Octaviani, Tri Wahyuni. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia.

KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
DIREKTORAT PEMBINAAN SEKOLAH MENENGAH KEJURUAN
2013